FACULTÉ DE MÉDECINE DE STRASBOURG

ANNÉE 1941 N° 34

Thèse présentée pour le Doctorat en médecine

PAR

RAUX Marguerite, née HOFFMANN

Née le 24 Juillet 1915, à Strasbourg (Bas-Rhin)

LE CRI DE L'ENFANT, SA VALEUR D'EXPRESSION ÉMOTIONNELLE ENVISAGÉE DU POINT DE VUE MUSICAL

(Contribution à la Psychogénèse de l'Ethos de la musique)

Président : M. ROHMER, Professeur

CLERMONT-FERRAND
IMPRIMERIE MODERNE, 15, RUE DU PORT
—
1941

FACULTÉ DE MÉDECINE DE STRASBOURG

ANNÉE 1941 N° 34

Thèse présentée pour le Doctorat en médecine

PAR

RAUX Marguerite, née HOFFMANN

Née le 24 Juillet 1915, à Strasbourg (Bas-Rhin)

LE CRI DE L'ENFANT, SA VALEUR D'EXPRESSION ÉMOTIONNELLE ENVISAGÉE DU POINT DE VUE MUSICAL

(Contribution à la Psychogénèse de l'Ethos de la musique)

Président : M. ROHMER, Professeur

CLERMONT-FERRAND
IMPRIMERIE MODERNE, 15, RUE DU PORT
1941

FACULTÉ DE MÉDECINE DE STRASBOURG

Doyen ..... MM. A. FORSTER ✻ ⚜ I.
Assesseur ..... P. ROHMER ✻ ⚜ I.

PROFESSEURS TITULAIRES

Clinique médicale B	MM. AMBARD ✻ ⚜ I.
Embryologie et Tératologie	ANCEL ✻ ⚜ I.
Clinique neurologique	BARRÉ ✻ ⚜ I.
Histologie	N.
Clinique O. R. L.	N.
Anatomie	FORSTER ✻ ⚜ I.
Thérapeutique chirurgicale	FONTAINE ⚜ A.
Chimie biologique	NICLOUX O. ✻ ⚜ I.
Hygiène et Bactériologie	OBERLING ✻ ⚜ I.
Clinique dermatologique	PAUTRIER O. ✻ ⚜ I.
Clinique psychiâtrique	PFERSDORFF ✻ ⚜ I.
Clinique ophtalmologique	REDSLOB ✻ ⚜ I.
Clinique gynécologique et Accouchements	REEB ⚜ I.
Clinique infantile	ROHMER ✻ ⚜ I.
Physiologie	SCHAEFFER ✻ ⚜ I.
Pharmacologie et Médecine expérimentale ..	SCHWARTZ ⚜ I.
Médecine légale et Médecine sociale	SIMONIN ✻ ⚜ A.
Hydrologie et Climatologie	VAUCHER ✻ ⚜ I.
Physique biologique	VLÈS ✻ ⚜ I.
Clinique chirurgicale B.....	WEISS ✻ ⚜ A.
Clinique médicale A	N.
Anatomie pathologique	N.

PROFESSEURS SANS CHAIRE

Histologie	MM. ARON ✻ ⚜ I.
Anatomie	BELLOCQ ✻ ⚜ I.
Anatomie pathologique	GÉRY ⚜ I.
Clinique gynécologique et accouchements	KELLER ✻ ⚜ I.
Clinique médicale A.	HANNS O. ✻ ⚜ I.

CHARGÉS DE COURS ET AGRÉGÉS

MM. CALLOT.
KAYSER ⚜ A.
ROMEY O. ✻ ⚜ A.
TULASNE.
KLEIN
REISS ⚜ A.
SACREZ.
MM. GELMA ✻ ⚜ I.
HUMBERT ✻ ⚜ A.
WARTER.
THIVOLLE ⚜ A.

CHARGÉ D'UN COURS COMPLÉMENTAIRE

M. ROEDERER ⚜ I.

PROFESSEURS HONORAIRES

M. CHAVIGNY C. ✻ ⚜ I.
M. LERICHE O. ✻ ⚜ I.
M. STOLZ ✻ ⚜ I.
M. WEILL ✻ ⚜ I.
M. BOUIN ✻ ⚜ I.

AGRÉGÉS LIBRES

M. SIMON ✻ ⚜ A.
M. KREIS ⚜ A.

SERMENT D'HIPPOCRATE

En présence des maîtres de cette école, de mes chers condisciples, je promets et je jure au nom de l'Etre suprême d'être fidèle aux lois de l'honneur et de la probité dans l'exercice de la médecine. Je donnerai mes soins gratuits à l'indigent et n'exigerai jamais un salaire au-dessus de mon travail.

Admis dans l'intérieur des maisons, mes yeux ne verront pas ce qui s'y passe.

Ma langue taira les secrets qui me seront confiés et mon état ne servira pas à corrompre les mœurs ni à favoriser le crime.

Respectueux et reconnaissant envers mes maîtres, je rendrai à leurs enfants l'instruction que j'ai reçue de leurs pères.

Que les hommes m'accordent leur estime si je suis resté fidèle à mes promesses ! Que je sois couvert d'opprobre et méprisé de mes confrères si j'y manque !

Du même auteur :

Délire transitoire, consécutif à des Traumatismes moraux répétés, avec compensation affective.

In *Revue Médicale du Centre*, 1942.

A MON MARI

A MON PÈRE ET A MA MÈRE

A MES MAITRES DE PSYCHIATRIE

MM. LES PROFESSEURS

GELMA, de la Faculté de Médecine de Strasbourg.

PERRENS, de la Faculté de Médecine de Bordeaux,

A MON MAITRE

M. ERB

Professeur d'Harmonie et de Contrepoint du Conservatoire National de Musique de Strasbourg.

A MON PRÉSIDENT DE THÈSE

M. le Professeur ROHMER

Directeur de la Clinique Infantile de la Faculté de Médecine de Strasbourg.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543528_0019

AVANT - PROPOS

Médecine et Musique - Musique et Esthétique

Il y a suffisamment de liens entre la médecine et l'art musical pour justifier le sujet de cette thèse et l'objet de ce travail. La médecine est un art. Comme la musique, elle requiert pour son étude l'acquisition d'un certain nombre de sciences dont elle applique diversement, suivant les problèmes à résoudre, les données et les techniques. L'exercice de la médecine devient ainsi affaire individuelle, un art comme un autre art. Et le praticien reste si bien convaincu du caractère tout à fait personnel de son action qu'il entend n'être jugé que par sa conscience et, en second ressort, par ses pairs. La création de l'Ordre des Médecins, sur le modèle de celui des Avocats, devant lequel les hommes de l'art peuvent désormais être appelés à justifier leur activité professionnelle, qu'il s'agisse de l'art thérapeutique ou des répercussions de l'exercice de cet art sur les relations entre confrères, administre la preuve qu'une juridiction particulière qui n'est plus celle du sens commun et du droit tout court, doit connaître des actes médicaux en dehors naturellement des cas de faute lourde ou de violation des lois.

Mais la musique et la médecine ont bien d'autres

lieux de rencontre. Beaucoup de médecins aiment la musique et s'y adonnent. Ils peuplent les salles de concert. Souvent ils se montrent d'excellents exécutants et même de délicats compositeurs. On en compte de nombreux qui, anciens élèves des conservatoires ou amateurs libres, se font connaître par des œuvres symphoniques ou même par des opéra. On sait qu'à l'instar des Salons médicaux de Peinture et de Sculpture, il existe à Paris, et peut-être ailleurs, un Orchestre Médical qui groupe une élite de médecins des hôpitaux, d'agrégés, de praticiens du plus haut mérite.

D'autre part, l'histoire de notre art *fait plusieurs fois mention de médecins-musiciens célèbres. Jaccoud, le grand clinicien, n'occupait-il pas un pupitre de premier violon à l'Opéra-Comique, en son jeune temps ? On dit du professeur Gariel qu'il était un archet remarquable, ce qui prouverait que la physique médicale ne déchoit pas en associant à l'art ses sévères recherches. On peut également citer, entre tant de médecins célèbres, Borodine, médecin militaire, puis professeur à l'Académie médico-chirurgicale de Saint-Petersbourg qui fut un musicien dont il est inutile de souligner l'importance et la place qu'il a acquise parmi les principaux représentants de la jeune école russe, et Billroth, le célèbre chirurgien viennois dont la culture musicale était si remarquable. Qui ne connait la théorie mathématique et philosophique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives, que nous devons au savant Helmholtz ? Il est vrai que son interprétation de la consonance mineure et de la dissonance n'entraîne pas la conviction, mais ses recherches qui ont nécessité une somme considérable d'expériences scientifiques, comportent des considérations esthétiques pour lesquelles l'estime se maintient toujours aussi grande. Kreisler, le violoniste mondial, et qui est aussi un intéressant compositeur, possède, personne ne l'ignore, le diplôme de docteur en médecine.*

Berlioz, bien que n'ayant pas terminé ses études médicales, reste l'un des nôtres, puisque son dossier du secrétariat de la Faculté de Médecine de Paris contient un certain nombre d'inscriptions. Comme nous, cet illustre musicien a disséqué ; comme nous, il s'est arrêté au lit des malades. Mais, après avoir voulu un moment s'adonner, sous la suggestion de son ascendance médicale, à l'art de guérir, il en abandonna l'accès pour porter si haut la musique symphonique française et la science de l'orchestre que nous ne nous croyons pas en droit de regretter cette évasion.

Nous ne pouvons, à cause des difficultés bibliographiques actuelles, dresser une liste complète de tous les confrères musiciens, mais nous nous en voudrions de ne pas mentionner l'illustre Karl Proske, né en Silésie vers 1794, *docteur en médecine, qui passe à Halle, en* 1816, *son examen d'Etat et que l'on retrouve à Pless où il exerce trois ans comme « Kreis-Physicus ». Il quitte ses malades et déserte la médecine pour la musique. Sans doute en vue d'acquérir une plus grande liberté de travail à laquelle, laïque, il n'aurait peut-être pu prétendre aussi facilement, se fait-il conférer le sacerdoce, puis concéder un canonicat à Ratisbonne. C'est là, auprès de son évêque et protecteur, qu'il se livre tout entier à son nouvel art, devient maître de chapelle et consacre une longue et studieuse existence à la confection de cette fameuse Bibliothèque musicale de Ratisbonne, où il parvient à réunir* 36.000 *compositions des* XV^e^, XVI^e^, XVII^e^ *siècles, trésor incomparable dans lequel les organisateurs de nos concerts viennent toujours puiser la substance de leurs programmes de musiques polyphonique et orchestrale anciennes.*

Mais comment la musique laisserait-elle indifférent le clinicien, puisqu'il y a, à vrai dire, une pathologie propre aux musiciens ? *Car, si l'on en croit les deux*

psychiâtres, le Professeur Dupré et son élève Marcel Nathan, la neurologie contient tout un chapitre important de séméiologie et même de nosologie dont la musique tient le centre. Dans leur livre, préfacé par Malherbe, ancien bibliothécaire de l'Opéra de Paris, ne décrivent-ils pas minutieusement les « amusies » *liées à des lésions cérébrales en foyer :* amusies *d'expression ou motrices,* amusies *de réception ou sensorielles qui impliquent nécessairement d'autres formes comme les* amusies *transcorticales, les* amusies *complexes, les* amusies *amnésiques, troubles du langage musical qui correspondent exactement aux* aphasies *des mêmes qualifications, et qui évoluent soit indépendamment, soit en combinaison avec elles. E. Dupré et M. Nathan parlent également de ce que l'on pourrait appeler les* amusies *constitutionnelles acoustiques et vocales, qui sont, en somme, de véritables débilités mentales, mais électives pour la musique, et qui se rencontrent aussi bien chez des débiles mentaux vulgaires que chez des sujets remarquablement intelligents et doués pour les sciences et aussi pour d'autres arts.*

Cette énumération des aphasies musicales *plus proprement appelées* amusies, *serait incomplète si nous omettions de mentionner* l'aphasie d'intonation *de Brissaud qui s'allie parfois à l'*aphasie *de Broca, et dont les modalités peuvent constituer un argument de plus en faveur des explications que reçoivent aujourd'hui les* aphasies *de la psychologie moderne (Bergson) et de la clinique (Pierre Marie).*

D'autre part, les troubles du langage musical, qu'il s'agisse de l'expression vocale et instrumentale ou de l'écriture concourrent comme éléments des plus intéressants dans la symptomatologie de certaines psychoses, la démence précoce notamment, où au syndrome de « schizophasie » *bien connu s'apparente celui que l'on pourrait, avec autant de bien-fondé, dénommer* « schi-

zomusie » *dont on relève un curieux exemple dans l'ouvrage de Roques de Fursac* (1). *Dans d'autres affections, comme la manie aiguë, la* graphorrée musicale *peut traduire les mêmes désordres de l'idéation que ceux qui caractérisent la* graphorrée verbale. *On a toutes les raisons de dire la même chose des productions musicales écrites par des psychopathes dépressifs* (2). *Car, en psychiâtrie, les troubles se vérifient à travers le comportement, les conduites des malades, les diverses modalités d'expression de leur pensée : musique, gestes, paroles, chants, dessins, écrits, activité artistique.*

Ce n'est pas tout. La musique est non seulement utilisable dans l'investigation clinique, mais elle peut constituer encore un moyen de traitement. Cette « mélothérapie », *dont s'égaie agréablement Malherbe dans son introduction au livre de E. Dupré et de M. Nathan, a été pratiquée, semble-t-il, dans l'Antiquité, tout au moins en vue de la guérison des psychopathes. L'Ancien Testament en fait mention. A Rome, dit-on, le bercement se pratiquait chez les maniaques ; mais est-il possible de bercer sans chanter en même temps ? Par ailleurs, on voit une illustration de cette* mélothérapie *dans le fameux tableau de Vouters du musée d'Anvers, reproduit dans un numéro de l'Iconographie de la Salpétrière vers* 1910, *qui montre un mélancolique au milieu d'une psallette à laquelle préside un moine dirigeant le concert de ses deux bras, comme le font d'habitude les préchantres pour les cantilènes grégoriennes. Le peintre a représenté son*

---

(1) R. de Fursac. Ecrits et dessins dans les maladies mentales. — Paris 1906.

(2) On sait que Beethoven a écrit ses dernières œuvres dans un état de dépression psychique qui n'a jamais été bien caractérisé : la pensée y est moins nette, la forme moins précise, l'harmonie plus cherchée, plus dure. Schumann, atteint de mélancolie-suicide, et qui est mort aliéné, a laissé transparaître dans quelques-unes de ses productions, son déséquilibre. Des chercheurs avisés pourraient utilement faire la pathographie de sa musique.

malade, le visage contracté par l'angoisse, tournant vers les musiciens un regard où se décèle un soupçon d'intérêt et une lueur d'espoir, ce qui est d'un heureux pronostic.

La thérapeutique par la musique a été essayée en Amérique pour l'amendement des perversions instinctives et de la délinquance criminelle. C'est ainsi qu'on a organisé dans les prisons d'outre-Atlantique d'enfants vicieux et de grands détenus, des auditions musicales à but thérapeutique et les résultats n'en auraient pas été autrement décevants !

Quelques années avant l'autre guerre, on a perfectionné l'anesthésie générale par le protoxyde d'azote en faisant écouter au patient, peu avant l'administration du gaz, une mélodie douce à l'aide d'un casque phonographique ; et les expérimentateurs auraient reconnu que l'anesthésie se produisait plus aisément et plus rapidement par cette curieuse combinaison de procédés ; ce qui avait au moins l'avantage d'écourter les séances et de restreindre l'absorption du gaz toxique.

Ainsi le médecin, même le plus étranger à l'art musical, ne doit pas se sentir dépaysé dans un travail où deux disciplines, qui réunissent tant d'affinités et qui ont beaucoup à apprendre l'une de l'autre, se trouvent associées.

***

La musique soulève de curieux problèmes pour le médecin qui reste toujours un psychologue même s'il n'est pas spécialement psychiâtre. Car, tandis que la peinture et la plastique gardent un pouvoir direct d'expression, de sorte que personne ne se méprend sur ce qu'elles se proposent d'exposer, et que la poésie ne nécessite d'autre intermédiaire que les signes du langage commun d'une accessibilité générale, la musique se justifie d'une manière à part.

Celle-ci est-elle la vie, le compositeur cherche-t-il à

reproduire chez autrui ses propres états d'âme, ou bien son œuvre doit-elle être considérée comme le prétexte d'une application technique, d'un arrangement scolaire que ne guide aucun sentiment et qui ne traduit des états passionnels que par artifices ? M. Ch. Lalo (1), *qui vient justement d'écrire une étude sur l'art dans ses rapports avec la vie, affirme que ceux-ci varient avec les musiciens, et que ce serait se donner beaucoup d'illusions que d'apercevoir les artistes à travers leurs productions.*

Pour les uns, chez lesquels s'impose ce que M. Ch. Lalo appelle le complexe de la technique, *il y a séparation de la forme d'avec le contenu, l'idée, le sentiment ne constituant qu'un élément parasite, impur, et la sincérité de l'auteur ne devenant alors d'aucune utilité, puisque l'art n'exprimerait que lui-même. C'est d'ailleurs la thèse de Kant, Hegel, Schelling, E. Poe, O. Wilde. L'art ne serait qu'un pur* « musicalisme » *qui ne traduirait, malgré une opinion presque unanime, aucun sentiment. C'est ainsi que Mendelssohn aimait mieux la romance sans paroles où le texte ne vient pas entraver le cours de la pensée musicale. La musique ne vaudrait ainsi que par le dynamisme des degrés, l'intensité des timbres, la durée des sons. Une comparaison pourrait être établie avec le ballet, où le mouvement revêt une plus grande importance que la danse qui se vide, ainsi considérée, de sa matière humaine. L'art ne saurait plus être alors que le sens du métier, et l'artiste n'aurait pas à séparer la partie spirituelle créatrice de la partie matérielle mécanique.*

Pour d'autres, ce qui domine c'est le complexe de la fuite, *de l'évasion. L'artiste cherche, dans sa production, une compensation à son existence, un abandon de sa personnalité, un refus de s'installer dans l'ennui d'une vie où la monotonie paralyse l'élan vital. L'œuvre musi-*

(1) Ch. Lalo : L'art loin de la vie. — Paris Vrin 1939.

*cale ne serait pour lui qu'un divertissement, qu'*une attitude ludique (1). *Cette manière de voir expliquerait tant de contradictions entre l'œuvre et son auteur, un Schubert, gras et jovial, aux fréquentations vulgaires, aux habitudes bachiques qui compose des lieder élégiaques, un Beethoven désespéré qui écrit l'Ode à la Joie* (2). *Interprétation bien discutable, si l'on se rappelle que ce qui est exprimé d'un sentiment peut n'être qu'une de ses composantes, mais dont l'insuffisance n'enlève rien de son intérêt à l'opinion proposée, car le désaccord entre l'homme et sa production artistique peut n'être qu'une attitude de compensation par l'art et ne signifie pas nécessairement l'insincérité.*

Un troisième groupe de musiciens chercherait, dans la composition, la réalisation d'une économie *dans le domaine des forces, un soulagement de leur tension psychologique, étant donné que, d'après P. Janet, l'action réelle exagère cette tension qui n'a pas besoin d'être aussi élevée pour l'action esthétique. En écrivant, l'artiste se libère, il n'engage pas à fond sa personnalité devant la vie, il diminue ses risques et il agit à son compte en dépensant moins d'énergie. Ainsi, contrairement à l'opinion générale, il ne réalise pas les événements tels qu'il les a vécus, il s'éloigne parfois de la vie, il exprime la nature tout en se défendant contre elle : dans cette activité ambivalente, il se comporte comme s'il se cachait sous un masque.*

En réalité, M. Lalo, qui invite ses contemporains à faire, sur ce point, leur examen de conscience, ne paraît avoir aperçu qu'un des aspects, et non le plus important, de la question. La musique exprime des sentiments, comme d'ailleurs l'affirment la grande majorité des com-

---

(1) On dit, d'ailleurs, « jouer » de la musique.

(2) « Ils frémiraient s'il leur était donné de savoir à quoi je pense quand je compose » a dit Beethoven. — A. Colling. Musique et Spiritualité. Préface, page VI.

positeurs ; et ce n'est pas en interrogeant quelques non-musiciens notoires qu'on dressera une opinion sûre. Trop d'œuvres portent l'empreinte de l'état d'esprit qui les a dictées, tandis que le sens de certaines contradictions entre le tempérament de l'auteur et son écriture, trouve, quand on le cherche, son explication. Ne serait-ce pas, par exemple, une obscure prémonition qui a guidé la plume de Bizet, dont on connaît la gaieté, l'entrain, l'indéfectible optimisme, lorsqu'il a exposé dans sa dernière œuvre un thème de mort (1), *à l'aide d'une succession d'accords d'où se dégage une impression si tragique d'accablement ? La coïncidence a peut-être été fortuite, à moins qu'il ne s'agisse de la manifestation d'un sourd avertissement, si l'on admet avec quelques psychologues que le devenir est inscrit, au moins en partie, dans l'inconscient. Car l'auteur de* Carmen *avait à plusieurs reprises, et surtout dans ses jeunes années, indiqué avec une troublante exactitude l'heure de sa fin.*

Il est possible que, pour quelques-uns, les ressources de la technique tiennent lieu d'inspiration directe, et qu'ils composent comme d'autres versifient. Mais les formules, qui pour eux deviennent vides de sentiment, ne peuvent être justifiées qu'autant qu'elles revêtent une valeur de signes préétablis. Car le dynamisme des degrés, l'intensité et la diversité des timbres, le rythme, sans signification explicite par eux-mêmes, ne représentent quelque chose qu'à la condition de contenir dans certaines de leurs dispositions un pouvoir évocateur de complexes associatifs.

On voit de suite dans quel sens la psychologie et peut-être la psychanalyse ont leur mot à dire dans le problème musical.

---

(1) Carmen, IIe acte. — Trio des cartes.
Voir à ce sujet E. Gelma. — *A propos du centenaire de Bizet* in « La Vie en Alsace, 1938 ».
Egalement l'article sur *Bizet*, signé Hartmann, de la Gazette de Frankfort du 3 juin 1939.

***

La musique ne saurait donc être pure forme sans contenu ni signification ; elle est comme une « langue », *elle est l'expression sonore du sentiment, de la vie affective dans ce qu'elle a de plus immédiat, de plus éloigné de la pensée réfléchie. Mais quels sont ses procédés, de quelle manière traduit-elle l'irrationnel, l'instable, le contingent de la sensibilité, le tumulte des passions dans leur jeu contre les censures, l'oscillation perpétuelle des désirs, des insatisfactions, des joies, des appréhensions sourdes, des apaisements, des angoisses ? A-t-elle pour objet de faire revivre des expériences douloureuses ou joyeuses, et de doubler inutilement la vie quotidienne qui se suffit à ce point de vue si largement, ou encore d'annoblir la passion en la transformant, en en faisant l'écho d'une forme, en se servant en quelque sorte d'elle comme prétexte pour expliciter une structure ? Les philosophes ont apporté, selon leur tempérament, des réponses à ces questions.*

Pour Schopenhauer (1), *c'est à la dissonance qu'est dévolue l'expression des conflits entre le désir et l'assouvissement, tandis que la consonance assure le calme dans le bonheur obtenu. La rapidité du rythme traduira la gaîté, étant donné la promptitude de la transition du souhait à l'accomplissement, tandis que la lenteur voudra dire empêchement, difficulté, retard dans la réalisation. Le mode mineur, par la disposition particulière de ses intervalles, est le « langage » de la tristesse, comme le majeur réalise celui de la fermeté, de la résolution et de la joie, sans doute par analogie avec la manière dont les êtres vivants, humains et bêtes, crient leur souffrance ou leur bonheur. Opinion que ne partage pas du*

---

(1) Schopenhauer : Le monde comme volonté et comme représentation.

tout M. Lalo, pour lequel la tonalité mineure indique tout aussi bien le calme et la force, comme il en est dans la musique antique dont le « dorien », qui correspond à notre mineur, servait à rendre la majesté, le grandiose. Cette remarque de M. Lalo trouve, d'ailleurs, sa confirmation dans la disposition des modes plainchantiques, analogues à certains de nos tons mineurs, et qui expriment pourtant la résolution, la fermeté, l'espoir, aussi bien que les sentiments dépressifs.

Gisèle Brelet s'élève également, dans un travail récent (1), *contre le psychologue allemand et tente de démontrer que la musique est intelligible en soi parce qu'elle est une architecture temporelle où la rencontre des durées (de l'éternel présent et du « temps homogène ») justifie la polyphonie et la mélodie. L'attention simultanée au présent, au passé et à l'avenir, qui est pour G. Brelet la propriété de la musique, permet, par l'appréhension du devenir dans l'œuvre musicale, de se procurer, suivant son expression, « cette sensibilité exacte et heureuse aux nuances de la durée que la philosophie seule peut décrire... »*

Pour Bourguès et Dénéréaz (2), *la musique est un plaisir pour l'âme parce que c'est une « dynamogénie » pour le corps. C'est ainsi que toute phrase montante relève le tonus affectif, tandis que la phrase descendante l'abaisse ; de même que les intervalles, par l'augmentation ou la diminution du nombre des vibrations vocales qu'elles nécessitent, reflètent les variations de ce même tonus affectif.*

Cette manière de voir garde quelque analogie avec

---

(1) Gisèle Brelet : La musique, architecture temporelle. — Journal de psychologie normale et pathologique, 1940-1941. 1-3.

(2) Cités par G. Brelet.

celle de Bergson (1). *Pour lui, les différentes hauteurs évoquent l'image d'une situation plus élevée dans l'espace : la hauteur suggère l'effort que doit pousser le corps pour obtenir un son, les notes aiguës paraissent produire des effets de résonance dans la tête, tandis que les sons graves semblent issus de la cage thoracique : d'où la marche verticale des intervalles sur la portée. En outre, plus l'effort de tension des cordes vocales est grand dans la voix de poitrine, plus large est la surface du corps qui s'y intéresse, et l'expression de bas en haut imprime au son la même direction qu'il prend sur les degrés.*

Bergson voit dans la courbure de la ligne mélodique dont les successions préfèrent le mouvement conjoint, l'origine du sentiment de grâce ; car, tandis que le mouvement saccadé se suffit et ne saurait annoncer en lui-même ce qui va suivre, la ligne courbe (tonique-sensible-dominante) où le courant cadentiel circule et oriente le sens de la pensée musicale, montre dans ses incessantes sinuosités que chaque direction nouvelle est indiquée dans celle qui la précède. De même le rythme et la mesure en permettant à l'auditeur de prévoir le mouvement, semblent l'avertir qu'il est maître de ce mouvement puisqu'il en prévoit, dans le présent, l'orientation. En outre, l'isochronie, et même le rythme non isochrone, par la suspension de la circulation de nos sensations et de nos idées due aux oscillations de notre attention entre les points fixes de la mesure ou des ictus, agit comme une espèce d'hypnose où les puissances actives résistantes de la personnalité de l'auditeur, s'endorment pour ne lui laisser subsister qu'une docilité parfaite et une aptitude à réaliser l'idée qu'on lui suggère ; ce qui lui détermine la sympathie avec le sentiment exprimé.

---

(1) Bergson : Les données immédiates de la conscience. L'esthétique. — Paris 1889.

P. Janet, comme on l'a vu plus haut, traduit cette même idée sous une autre forme.

***

Au milieu de cette diversité de points de vue, l'étude qui va suivre, entreprise avec la méthodologie des sciences d'observation, se propose d'introduire de nouveaux éléments d'information dans ce débat qui entraîne celui plus général de l'esthétique.

Car l'intérêt artistique, qu'il s'agisse de plastique, d'œuvre picturale, d'expression de sentiments à l'aide de mots ou de sons, naît de ce qu'il y a de vivant, de mouvant dans les reproductions de la nature.

L'art est un artifice (1) *et non une simple imitation ; autrement il ne ferait que doubler bien inutilement la vie et manquerait à sa tâche qui est de plaire : la tragédie ne vaut que par le charme qu'elle détient, tandis que le drame qu'elle met sur la scène, n'inspirerait qu'horreur, dégoût ou indifférence s'il se déroulait dans la réalité. Il corrige, en effet, le pénible, le pouvoir d'affliction, la banalité du modèle en insinuant dans la copie des motivations de sympathie par les mécanismes d'identification, de contraste, de condensation, de déplacement qui ont quelques traits communs avec ceux du rêve. Ainsi l'esthétique vient moins de la servilité de la reproduction que de l'aperception, à travers les possibilités limitées de la technique, d'analogies avec les mouvements subtils de la conscience.*

L'œuvre acquiert de cette façon d'autant plus de valeur qu'elle en dégage mieux le dynamisme, qu'elle tourne plus l'attention sur tout ce qu'elle fait entrevoir

(1) « Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux
« Qui par l'*art* imité ne puisse plaire aux yeux
« D'un pinceau délicat l'*artifice* agréable.
« Du plus affreux objet fait un objet aimable. »
a dit Boileau dans son Art poétique.

de vie, d'action, autrement dit qu'elle apparaît plus intelligible, plus sincère.

La musique ne procède pas autrement lorsqu'elle expose des faits de sensibilité en traduisant leurs éléments les moins définissables, par des amalgames de sons dont l'intuition, aidée de l'expérience, connait la puissance de signification et d'expression.

***

Avant d'entrer plus avant dans l'exposé de notre travail, nous tenons à adresser l'expression de notre respectueuse reconnaissance à M. le Professeur Gelma, chargé de cours de psychiâtrie à la Faculté de Médecine de Strasbourg, qui nous a inspiré le sujet de cette thèse et qui n'a pas ménagé ses efforts dans nos recherches, surtout en ce qui concerne les parties psychologiques, psychiâtriques et historiques.

M. Darcieux, Directeur du Conservatoire de musique de Clermont-Ferrand, a bien voulu faire les vérifications et les corrections de nos réalisations harmoniques ; qu'il veuille bien accepter ici tous nos remerciements.

I

GÉNÉRALITÉS et EXPOSÉ DE LA QUESTION

Le médecin reste, par excellence, l'observateur de la joie et de la douleur. En fait, c'est plus souvent de la souffrance qu'il s'agit ; elle se traduit chez l'adulte et surtout chez l'enfant et plus particulièrement chez le nourrisson, par des cris, des gémissements.

Le cri de douleur établit un lien entre le patient et son entourage, où il suscite des sentiments pénibles et un état affectif par le mécanisme de l'identification. Dans l'assemblage de l' « ego et de l'alter ego », le moi s'identifie au toi, et l'écho de la souffrance du toi chez le moi éveille la commisération, la pitié, et fait naître la tendance à porter secours.

Ce fait banal de psychologie collective a pour conséquence d'assurer à celui qui gémit la protection. On sait combien le cri infantile émeut et combien grande est la contrainte qu'il est parfois nécessaire de s'imposer pour ne pas céder à la tentation de courir au berceau et d'y calmer l'agitation et les larmes. La douleur de l'adulte, exprimée par le pleur, le sanglot, provoque autour de lui des sentiments pénibles qui font naître, pour les mêmes raisons, la pitié.

L'art, qui se propose de peindre des sentiments et de créer des sources d'émotion, puise ses moyens d'ex-

pression dans la nature. C'est dans ces conditions que le cri, le gémissement, le pleur, le sanglot sont, comme beaucoup d'autres bruits, les sources du « langage » musical.

Celui-ci est fait de lignes mélodiques qui sous-entendent ou s'accompagnent de soubassements harmoniques exposés à l'aide d'un ou de plusieurs instruments.

Mais une question se pose. Quel est le guide du musicien dans le choix de tel ou tel intervalle ou telle ou telle structure harmonique pour la traduction d'états affectifs, et, inversement, d'où vient que ceux-ci peuvent être provoqués par l'audition de telle mélodie ou tel enchaînement d'accords ? Est-ce par pure convention, par une sorte d'assentiment général comme il en est de l'expression verbale ? Mais si les mots ont un sens conventionnel, ils ne peuvent qu'indirectement éveiller des sentiments et susciter des émotions, puisqu'ils ne sont que des signes de signes ; tandis qu'un groupement de sons explicite des états affectifs sans l'intermédiaire, tout au moins conscient, d'images, de rappels d'objets, de notions abstraites ou concrètes.

L'émotion musicale est, comme toute émotion artistique, une résultante dont la psychogenèse semble apparentée aux modalités des réflexes conditionnels, c'est-à-dire soumise aux lois associationnistes ou à celles qui déterminent la constitution des « affects » : une image sonore enregistrée dans la mémoire en même temps qu'une impression pénible ou agréable, s'intriquera avec celle-ci au point d'en devenir inséparable. Le complexe issu de cette union, demeurera inclus dans la conscience obscure d'autant plus profondément que l'association en aura été plus ancienne, et se maintiendra avec d'autant plus de solidité que l'élément affectif du complexe aura été plus puissant. Si l'image sonore revient à la conscience, soit du fait d'une actualisation du souvenir (c'est-à-dire par un rappel mnésique), soit à la suite

d'un renouvellement perceptif (c'est-à-dire d'une réaudition de la même image sonore), le complexe tout entier, c'est-à-dire l'état affectif attaché au souvenir sonore, sera immédiatement évoqué. Et, inversement, la reproduction d'un événement dont le souvenir aura été préalablement enregistré en même temps qu'une image sonore, actualisera celle-ci, tout au moins chez certaines personnes, qu'il s'agisse d'un fait quelconque, d'un état affectif que la mémoire, au long de la vie psychologique inconsciente, conserve intimement lié à l'image du son, du trait mélodique, ou même de l'ensemble orchestral, simultanément perçus. Comment expliquer autrement le phénomène si curieux de l'audition colorée ou olfactive ?

Ainsi l' « ethos musical » recevrait son explication d'un rappel automatique et inconscient d'images-souvenirs relatif à certaines situations, à certains événements qui ont provoqué, à un moment de l'expérience, l'éclosion de sentiments et d'émotions.

Et qu'y a-t-il de plus émouvant pour l'humain que ce rappel de la douleur humaine et plus particulièrement de celle de l'enfant dont le cri de souffrance est une invite au secours de sa faiblesse et de son impuissance ?

Celui-ci est fait, comme tout bruit, de sons. Considérons donc la succession de ces sons dans leurs intervalles, c'est-à-dire dans *leurs lignes mélodiques, dans les associations harmoniques* qu'elles constituent entre elles ou qu'elles sous-entendent, puis comparons ces données expérimentales avec les formes harmoniques employées pour exprimer des états affectifs et plus particulièrement des états passionnels, c'est-à-dire *les accords dissonants*.

Faisons toutefois cette réserve que le musicien ne dépeint pas seulement la douleur, mais encore la joie, ainsi que d'autres sentiments expansifs, comme ceux de puissance, de grandeur, de sérénité, etc... Pourtant n'existe-t-il pas des analogies pour ne pas dire des similitudes entre le cri de plaisir et le gémissement de la

douleur, et l'analyse du comique et du rire n'autorise-t-elle pas leur rapprochement du tragique et du pleur, états apparemment contradictoires, mais qui réunissent tant de dispositions ambivalentielles, réalisées d'ailleurs en clinique neurologique, où le phénomène du rire et du pleurer spasmodique témoigne de l'univocité de leur mécanisme somato-psychologique ?

Prenons garde aussi que la musique religieuse, dans sa forme la plus ancienne et la mieux adaptée à son objet et au texte liturgique qui l'entremêle, trouve surtout son expression dans le chant grégorien où il n'est plus question de peinture d'états passionnels : le sentiment à éveiller y est plus spiritualisé, plus « sublimé ». Mais, justement, la « musique plane » ne sous-entend que *l'harmonie consonante* si elle veut rester d'accord avec elle-même, et s'oppose formellement à la « langue » musicale proprement dite utilisée depuis la fin du Moyen âge, qui, devenue polyphonique et plus tard dissonante dans la musique romantique, vériste, impressionniste, etc., traduira des états d'âme complexes et exposera principalement en *accords de* 7° *et de* 9° la violence des pulsions instinctives et des censures dans les luttes qui les affrontent.

La présente étude a surtout pour objet la démonstration que l'harmonie dissonante, évocatrice pour ainsi dire spécifique des états passionnels, tire son origine et sa signification des groupements de sons exprimés dans le gémissement en général, et plus particulièrement dans le cri infantile. Pour baser sur des faits notre hypothèse que les accords dissonnants se trouvent contenus dans l'expression vocale de la douleur humaine, nous avons pris en dictée musicale, au lit du malade, le gémissement le plus communément entendu, celui de l'enfant (1).

(1) Nous tenons, à ce propos, à remercier M. le Professeur Rohmer d'avoir bien voulu nous autoriser à faire ces notations dans son service de pédiâtrie à Clermont-Ferrand.

Si les circonstances nous en avaient fourni les possibilités, nous aurions effectué des enregistrements sur disques de ces pleurs d'enfants. Les constatations n'en seraient sans doute pas plus concluantes, mais elles retiendraient ce caractère d'objectivité que requiert tout témoignage scientifique. Aussi, pour limiter les causes d'erreur inhérentes à l'infidélité de l'oreille, avons-nous multiplié les observations cliniques. Car c'est bien d'une étude clinique qu'il s'agit.

Notre travail comprendra tout d'abord *une étude générale du gémissement, du cri* (*particulièrement de celui de l'enfant et du nourrisson* à cause de sa plus grande accessibilité à l'observation), où nous nous efforcerons d'établir que l'expression vocale de la douleur ou du malaise, impose à toute oreille la notion de souffrance du fait de son dessin mélodique où s'entend le plus souvent la dissonance.

Le chapitre suivant sera consacré à *l'examen des lignes mélodiques* que nous avons prises en dictée à l'écoute des pleurs, des gémissements, des cris d'enfants et de nourrissons, et qui contiennent les éléments constitutifs de l'architectonie dissonante, tout au moins dans la grande majorité de nos observations.

Puis viendra un court exposé où sera démontré par l'étude du développement de l'harmonie au cours de l'histoire *comment la dissonance s'est substituée à la consonance,* après que celle-ci se fut elle-même adaptée à l'homophonie en usage exclusif depuis des siècles.

Et dans les dernières pages nous tenterons de définir *la signification de ce qu'on appelle le « langage » musical,* sa valeur d'expression de la pensée immédiate et de l'inconscient, *dans la succession mélodique et dans la dissonance.*

II

LE GÉMISSEMENT ET LE CRI DE SOUFFRANCE

La douleur et la maladie, les deux ministres de la mort, ainsi que l'écrit poétiquement Lucrèce, se manifestent par des plaintes et des gémissements. Témoin familier de la souffrance, le médecin reste, au long de sa vie scientifique et professionnelle, à l'écoute du cri et du pleur ; il sait en estimer la valeur clinique et la place qui leur reviennent dans la sémiologie. Souvent il y entend l'écho de modifications cénesthésiques, lorsqu'en l'absence de tout symptôme réactionnel et général saisissable aux phrases liminaires d'un processus morbide, les dégats anatomiques, seulement ébauchés, peuvent à peine être reconnus. D'autre part, le cri de souffrance revêt un rôle de premier plan, quand le malade est incapable de se discerner lui-même et ne sait pas faire part de ce qu'il ressent. C'est le cas de l'enfant en bas âge et du nourrisson.

L'enfant traduit par des cris, par des gémissements ses besoins immédiats et ses réaction émotives. Celles-ci qui ont fait l'objet d'études de la part de nombreux observateurs, chez le nouveau-né surtout (Rumick, Watson, W. et A. Kellogg, Valentine, Schermann, Pratt Nelson et Sun, Gesell et Thomson, Jones et, tout dernièrement, Stoffels), sont le résultat d'excitants dont un des

plus habituels est l'inhibition des mouvements, c'est-à-dire l'immobilisation de la tête, le maintien des bras le long du corps : l'enfant montre alors sa colère par des cris qui accompagnent le raidissement la contracture de tous les membres restés libres. D'autres excitants comme le bruit fort et soudain ou encore la perte du support provoquent des cris de peur, tandis que les réactions dites « d'amour » obtenues par les caresses, le chatouillement, l'attouchement des zones érogènes, suspendent les cris qu'elles remplacent par ce que Watson dénomme des « vocalises ». Un autre facteur d'émotions, et par conséquent de cris, est l'excitabilité interne du canal alimentaire et la faim (Pratt).

Au fur et à mesure du développement, les émotions dépendront de facteurs plus étendus et de plus en plus complexes et, comme l'a montré Schermann, elles se « conditionneront » d'éléments multiples. Alors les cris, les gémissements exprimeront des émotions dont il deviendra nécessaire, au cas où l'on voudra en discriminer le sens, d'en déceler les sources par l'analyse.

Il semblerait, d'une manière générale, qu'à des cris violents doivent nécessairement correspondre d'intenses émotions, de violentes sensations. Cela n'est pourtant pas toujours vrai, puisque certains peuvent se contenir sous un masque d'impassibilité comme, paraît-il, ce fut le cas pour le maréchal Lannes pendant sa double amputation sur le champ de bataille de Lobau, tandis que d'autres ne souffrent pas, malgré les plus grands délabrements, soit du fait d'anomalies dans les voies de la conductibilité sensitive, soit par sidération des centres nerveux.

Il est certain que les plaintes ne traduisent pas toujours l'état pathologique ni n'expriment obligatoirement la souffrance consciente. C'est ainsi que les analystes des fonctions mentales discernent dans le cri de l'enfant à sa naissance, dans son premier soupir, une manifesta-

tion de l'angoisse du nouveau-né, au moment de sa rupture brutale avec les conditions de la vie intra-utérine, dont le souvenir, immobilisé dans l'inconscient, se regroupera plus tard, au cours de l'existence, avec d'autres mouvements psychologiques. Et, aux confins de l'agonie, lorsque sa conscience est sur le point de s'anéantir, l'homme, dans un sursaut de cette même angoisse, ne pousse-t-il pas un cri ultime, sa voix des dernières heures ne prend-elle pas une tonalité et un timbre particuliers ? Il y a, d'autre part, dans le cadre physiologique, des expressions de souffrance comme les plaintes, les gémissements, les cris, atroces parfois, des parturientes lors de chacune de leurs contractions utérines.

Tandis que la pathologie distingue des cris spécifiques suivant les morbidités : ceux, par exemple, de l'épileptique et aussi de l'hystérique au début des paroxysmes, témoignage de l'angoisse lorsque la lucidité s'abîme dans l'inconscience. Le stertor post-comitial est une espèce de gémissement, tout comme le sanglot, le pleur, le cri des hystériques au décours et même au long de leurs attaques, surtout dans les formes interprétées jadis comme « passionnelles ». Les pédiâtres entendent parfois au milieu des sanglots et des pleurs qui s'échappent des berceaux, un cri bien spécial qu'ils redoutent, celui si improprement appelé « hydrencéphalique » chez les méningitiques, et qu'ils observent aussi chez ceux atteints de tumeur cérébrale où cette dénomination pathogénique bénéficie au moins d'une meilleure acception. Mais toutes les douleurs physiques peuvent, selon les susceptibilités des sujets, donner lieu à des plaintes et à des cris. Celles dues à des lésions même superficielles de la dentine et des filets nerveux pulpaires sont universellement réputées par leur persistance, leur continuité, leur caractère térébrant ou simplement agaçant. Les dentistes de l'ancien temps connaissaient si bien la pusillanimité de leurs clients devant le martyre qu'ils se pro-

posaient de leur infliger avec des instruments barbares et sans anesthésie, qu'ils se munissaient, pour masquer les hurlements, d'une autre musique, celle d'un violent tintamare orchestral lorsqu'ils opéraient au plein air des foires.

Il est un fait certain, c'est que la douleur est provoquée, d'une façon générale, par la compression des tissus et des filets nerveux de la sensibilité qui y cheminent. C'est pourquoi le neurologue arrache des soupirs et parfois même des plaintes quand ce ne sont pas des cris, lorsqu'il presse sur les points osseux de sortie du trijumeau ou au niveau des localisations que Valleix a indiquées dans la sciatique. Les gémissements des angineux, qui sont entendus parfois de fort loin, témoignent du caractère poignant des douleurs sténocardiaques liées à des altérations fines de filets nerveux dans les régions coronariennes ou aortiques, ou à l'intérieur même du muscle cardiaque brusquement ischémié au cours de sa contractilité périodique.

Nous avons parlé tout à l'heure des gémissements chez les hystériques en crise. Mais cette névrose, lorsqu'elle revêt des formes purement psychotiques qui l'apparentent à la schizophrénie, donne lieu à des états de délire, de dépression, d'agitation euphorique ou anxieuse, au cours desquels on observe des gémissements et des cris bien spéciaux. Le mélancolique se reconnaît à ses lamentations qui trahissent sa tristesse, à ses soupirs douloureux, à ses sanglots, qui expriment son chagrin et son anxiété ; le maniaque à sa truculence, à ses rires, à ses éclats de fureur. Les processus délirants, ceux surtout d'origine toxique où l'élément terreur domine, effraient l'entourage par les cris de détresse ou d'épouvante, tandis que là où les représentations sont mieux systématisées se trame une pensée discursive qui se manifeste par des cris d'indignation ou parfois par des plaintes résignées et des larmes.

Il n'est pas nécessaire d'être vétérinaire pour discerner l'individualité et le sens des cris avec lesquels les animaux extériorisent leur tristesse, leur souffrance, l'insatisfaction de leurs besoins, leur anxiété, leur jalousie, leur colère, leur peur. Le miaulement du chat, animal émotif par excellence, a bien les caractères du chant, comme d'ailleurs le pleur du chien, parfois si lamentable, qui s'apparente d'une façon si saisissante au gémissement humain.

Aussi le musicien ne se fait-il pas faute d'y recourir, d'y puiser des imitations : cris d'appel des Walkyrie (Wagner), par exemple ; aboiements de chien, cris de chouette dans l'œuvre de Weber ; braiement d'âne que Bach à écrit dans le défi de Phœbus ; cris de toutes sortes de bêtes que Wagner et Berlioz ont reproduits.

Tandis que le cri humain de joie, de terreur, d'effroi, d'émotions les plus diverses, trouve sa place dans la musique de théâtre contemporaine comme le cri des Troyens à Carthage dans l'entr'acte descriptif (Berlioz), le cri dramatique dans le rôle de Siegfried (Siegfried), celui de Kundry (Parsifal) ou les vociférations des foules (au tumulte du deuxième acte des Maîtres Chanteurs (Wagner), etc., etc.

Quant au pleur, au sanglot, il est trop souvent réalisé par la musique mono-instrumentale ou symphonique pour y insister par des citations. Nous ne résistons pas toutefois au désir d'en relever des expressions bien caractéristiques dans la musique médiévale et, par un curieux rapprochement, dans la musique toute moderne, c'est-à-dire dans le chant grégorien et dans les œuvres impressionnistes de nos jours. Nous pouvons ainsi, entre autres exemples, mettre en regard quelques traits de la célèbre cantilène *Media vita,* écrite vers la fin du IX^e^ siècle par Notker pour le temps de la Septuagésime, et le sanglot de Mélisande (Debussy) (*Pélléas et Mélisande*), dans la scène de la rencontre du premier acte et dans celle

de la conversation, si pleine d'appréhension, avec l'époux, au deuxième acte, vrai pleur désespéré de fillette, derrière lequel se profile, semble-t-il, une habile manœuvre, et tellement différent de l'imprécation plaintive du répons liturgique épuré de tout élément passionnel, et qui recouvre un sentiment de repentir anxieux d'une évidente sincérité.

Il faut croire que le gémissement et le cri recèlent une valeur musicale non dédaignable et même intéressante, puisque ces assemblages de tons sur un ou deux tétracordes trouvent de si heureuses utilisations chez les musiciens quand ils se proposent de dépeindre des états d'âmes douloureux ou même joyeux, la souffrance ou le plaisir rendant le même son.

Procédons maintenant à l'étude attentive de ces plaintes, de ces cris d'enfants et de nouveau-nés pris sur le vif, immédiatement fixés sur la portée, d'une accessibilité si aisée, d'une originalité, d'une individualité pour ainsi dire absolues, puisque la contamination par l'expérience ne les a pas altérés, puisqu'ils ne risquent pas d'être socialisés, c'est-à-dire déformés de leurs sens originaire par l'imitation.

III

ÉTUDE DU CRI ENREGISTRÉ SUR LA PORTÉE MUSICALE

La notation du cri de l'enfant sur une portée présente des difficultés que nous nous devons de signaler dès le début de ce chapitre. Tout d'abord les valeurs des notes sont extrêmement instables et leur enregistrement ne peut prétendre à l'exactitude absolue. L'écriture en plain-chant conviendrait mieux, mais elle comporte des inconvénients, ce qui nous a incité à traduire en valeurs approximatives de blanches, de noires et de croches chaque élément du cri. Ensuite les degrés qu'échelonne un cri n'ont aucun rapport avec ceux de nos gammes artificielles pour lesquelles beaucoup d'instruments sont construits, comme par exemple le piano.. Ils procèdent par des intervalles qui, en comprenant d'une façon irrégulière un certain nombre de comas, forment des fractions souvent inférieures au demi-ton, certainement audibles mais impossibles à transcrire dans leur rigoureuse exactitude sur nos portées.

Les barres de mesure figurées sur nos planches enserrent un cri, un gémissement, un pleur, etc., dans les limites des mouvements respiratoires. Les mesures qu'elles renferment pourront être examinées isolément

ou dans leurs successions, c'est-à-dire dans les lignes mélodiques qui associent plusieurs cris. Chacune de ces mesures porte un numéro auquel il sera possible de se référer au cours de l'exposé.

Les observations qui ont été prises dans le service de pédiâtrie de M. le Professeur Rohmer, concernent des nourrissons et des enfants d'âges différents, de deux mois à neuf ans, atteints d'affections les plus diverses : anorexie simple, athrepsie, infections banales, etc... Les heures les mieux indiquées pour l'écoute étant celles du bain et du repas, nous avons effectué nos recherches entre 14 et 15 heures. C'est à ce moment que se font entendre les pleurs les plus communs, mais aussi les plus variés.

Assise à côté du berceau ou de la table sur laquelle l'infirmière lange les nourrissons, nous avons transcrit immédiatement sur la portée, comme pour une dictée musicale, les cris et les pleurs, en nous rapprochant le plus possible des tons de nos gammes. Nous avons aussi pu écouter des cris de douleur ou d'effroi, émis par des nouveau-nés et de plus grands enfants à l'occasion de légères interventions, cris que nous avons enregistrés de la même manière et dont il nous a été possible, à plusieurs reprises, de faire le contrôle au piano.

Ce chapitre comprendra trois parties :

A) *La ligne mélodique du cri.*

B) *La nature des intervalles de ses sons, du point de vue des accords qu'ils engendrent.*

C) *L'harmonisation de la ligne mélodique du cri avec les accords que celle-ci requiert.*

A. La ligne mélodique du cri

La ligne mélodique du cri repose sur le système de la *dominante* (ce qui n'a rien d'étonnant puisqu'on le retrouve partout dans la nature). Elle se maintient de façon à peu près constante autour d'une note fondamentale qui est précisément le 5e degré, ou la tonique (1), et peut s'en écarter de plus d'une octave dans les acmées très violentes, pour y revenir. La courbe mélodique du gémissement ou du vagissement tourne autour de cette même note et produit dans ces conditions une impression de monotonie douloureuse. La cadence parfaite (dominante-tonique), si habituelle au parler, où elle marque un besoin (Helmholtz), se retrouve dans le cri.

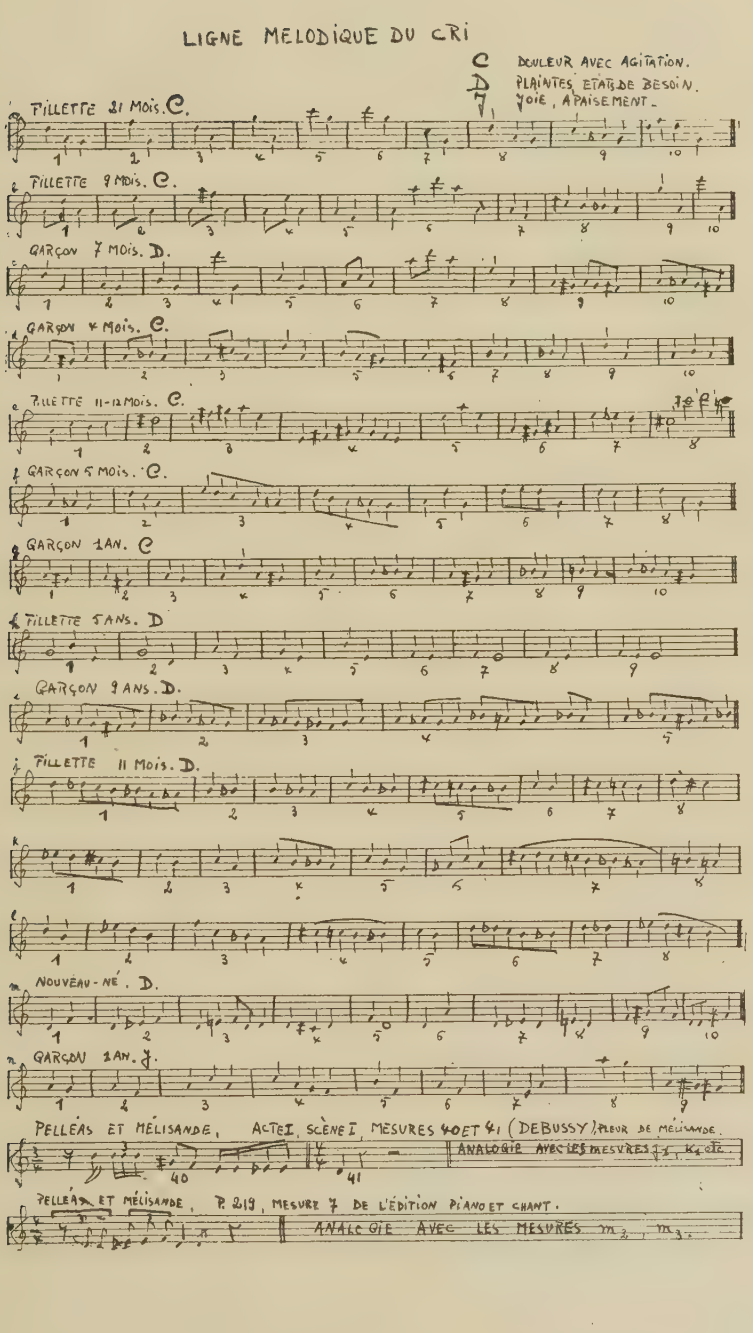
Il n'est pas rare non plus de rencontrer la cadence sensible-dominante-tonique, renforçant encore l'unité tonale ainsi établie.

Les modulations fréquentes atteignent les tons voisins, souvent celui tiré de la dominante. Le mode est instable et le trait passe d'un moment à l'autre du mineur au majeur et inversement, sans qu'une règle fixe puisse être établie, tout au moins dans le cri de colère. Il semble bien cependant que les intervalles des gémissements soient, dans la généralité, plutôt mineurs. (Ex. : h, i, j, etc.). Il n'y aurait donc pas dans le cri cette unité modale qui, d'après les indications de l'Ecole, introduit du vague et du troublant que le musicien doit s'éviter de prolonger.

La ligne mélodique du cri montre sa discontinuité dans ses phrases d'un ou de plusieurs groupes de sons et dans ses interruptions entre chacune d'elles, par des

(1) Il y a lieu de souligner qu'il est parfois artificiel de déterminer, dans le cri, ce qui est tonique ou ce qui est dominante.

Planche I


LIGNE MELODIQUE DU CRI
C DOULEUR AVEC AGITATION.
D PLAINTES, ETAT DE BESOIN.
VOIX, APAISEMENT.
a FILLETTE 21 MOIS. C.
b FILLETTE 9 MOIS. C.
c GARÇON 7 MOIS. D.
d GARÇON 4 MOIS. C.
e FILLETTE 11-12 MOIS. C.
f GARÇON 5 MOIS. C.
g GARÇON 1 AN. C
h FILLETTE 5 ANS. D
i GARÇON 9 ANS. D.
j FILLETTE 11 MOIS. D.
k
l
m NOUVEAU-NÉ. D.
n GARÇON 1 AN. J.
PELLÉAS ET MÉLISANDE, ACTE I, SCÈNE I, MESURES 40 ET 41 (DEBUSSY), FLEUR DE MÉLISANDE.
40
41
ANALOGIE AVEC LES MESURES 1, 2, ETC.
PELLÉAS ET MÉLISANDE, P. 219, MESURE 7 DE L'ÉDITION PIANO ET CHANT.
ANALOGIE AVEC LES MESURES m2, m3.

inspirations bruyantes qui ont la fonction de barres de mesure. Ces phrases peuvent être étudiées séparément bien qu'elles constituent dans leur ensemble une unité dans la courbe mélodique.

Dans le cri de colère ou de douleur, il y a marche générale ascendante des degrés d'une mesure à l'autre jusqu'à un paroxysme, après lequel la ligne descend (quoique à l'intérieur des barres de mesure la direction demeure, à quelques exceptions près, descendante). Il en est de même pour le gémissement. Mais la différence de nature du cri réside dans la variabilité des intensités. Ainsi, une même note qui se prolonge en un cri strident, soutenu, indique aussi bien la colère que la grande douleur, et, lorsqu'elle s'éteint, elle traduit l'épuisement dans la souffrance. Il en résulte qu'un cri, identique sur le papier, est susceptible d'exprimer des faits de sensibilité de signes différents et qu'on reste, d'une façon générale, dans l'impossibilité de distinguer par leur simple lecture si ce cri signifie plaisir ou douleur. Ce qui n'a rien de surprenant puisque nous savons que bien-être et malaise rendent le même son. Les accentuations contribuent elles aussi à enrichir la ligne mélodique, à lui conférer plus de vigueur, plus de chaleur en disposant des notes de passage (un des éléments essentiels de l'écriture musicale), de nombreuses appoggiatures ascendantes et descendantes, diatoniques et chromatiques, ces dernières d'une extrême fréquence. (Ex. : c_2, d_7, d_8, h_6, j, etc...)

En résumé, les traits mélodiques du cri d'enfant procèdent souvent, comme le parler, par degrés disjoints de la tonique à la dominante ou inversement, réalisant ainsi la cadence parfaite, et aussi par des intervalles allant de la sixte à l'octave et au delà, surtout dans les cris d'appel, de douleur, de vive colère. Dans la plupart des cas ils suivent une marche descendante par degrés conjoints diatoniques et chromatiques dans le sens le

plus étendu, c'est-à-dire en demi-tons, quart de tons et moins encore. Fréquemment, dans la tonalité donnée, des oscillations d'un degré augmenté se poursuivent autour de la dominante de ce ton. Quelquefois aussi le gémissement s'arrête brusquement sur une sensible au moment d'une expiration, pour reprendre aussitôt sur des degrés voisins de la dominante. Mais on peut dire d'une façon générale que le gémissement ne s'écrit pas sur des gammes telles que nos oreilles modernes les connaissent avec leur cadence régulière. D'autre part, les intervalles de tierce sont plus rares que ceux de seconde, et on observe fréquemment des quartes et des sixtes.

Nous verrons plus tard, lorsque seront étudiés les gémissements au point de vue harmonique, que certains intervalles paraissent caractéristiques de l'humeur des enfants et qu'il y a des rapports assez constants entre les mouvements mélodiques du cri de colère et de celui de l'accalmie.

Ce qui surtout nous paraît devoir être relevé, c'est que ces constatations ne se retrouvent pas seulement sur les exemples que nous avons transcrits nous-même, mais encore sur d'autres enregistrés par une oreille différente et qui a opéré ailleurs. Ce second témoignage, qui réalise un contrôle de nos examens, renforce la valeur des observations précitées.

Les conclusions que l'on peut tirer de cette étude mélodique du gémissement infantile, en ce qui concerne la *tonalité,* c'est que le cri humain spontané, inéduqué par l'expérience ne réalise ni les formes de la musique la plus ancienne connue et qui est essentiellement diatonique, ni celles de la musique classique qui s'inscrit sur une échelle conventionnelle de tons et de demi-tons, et dont la caractéristique, on le sait, est la place de la tonique vis-à-vis de la sensible.

C'est peut-être en s'inspirant de la ligne mélodique du gémissement humain que Debussy prétendait s'affran-

chir des limites tonales en usage (1), et se donner de l'air en puisant, comme semble le faire l'enfant qui pleure, dans tous les intervalles perceptibles.

Quant au rythme, la ligne mélodique du gémissement n'a rien qui rappelle celui de la musique où l'isochronie, la carrure sont la règle, ainsi que les successions du temps fort et du temps faible, car il est lié aux mouvement inspiratoires et expiratoires qui en délimitent les éléments et y inscrivent des barres de mesures, de sorte qu'une certaine isochronie physiologique se trouve réalisée avec les irrégularités de temps que comporte le rythme de la ventilation pulmonaire.

En somme, le cri, le sanglot sont faits de courts groupements de sons, de traits de trois à quatre notes dans la limite inspiratoire-expiratoire, et lorsqu'ils s'ajoutent bout à bout en véritables phrases musicales, ils réalisent le gémissement dont les ictus, produits par les mouvements thoraco-pulmonaires, l'apparentent jusqu'à un certain point à la musique plane, tout au moins dans l'interprétation que lui donnent l'Ecole de Paléographie Musicale et les Choristes Monastiques de Solesmes.

Si, comme cela a été dit, l'art du chant est un détachement progressif à l'égard du cri, une « déshumanisation » de la voix, on peut affirmer que son imperfection ne lui retire pas sa musicalité, et qu'au contraire *le cri humain, le cri de l'enfant garde les caractères d'un véritable chant.*

B. **Les intervalles**

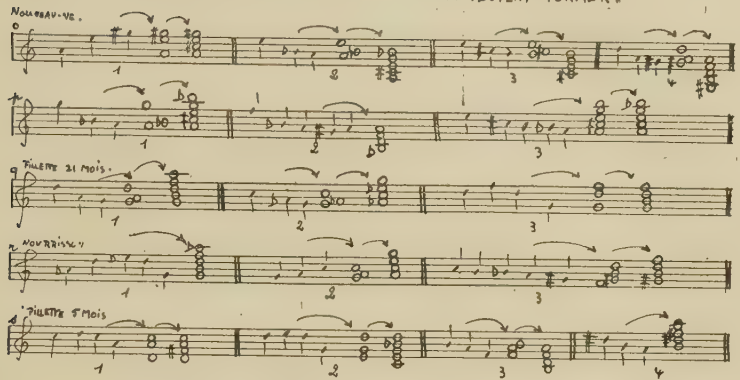
Les intervalles sont d'une grande diversité : on retrouve, dans le cri, tous ceux que la musique nous fait habituellement entendre. La quinte et l'octave, intervalles consonants vrais, ne retiendront pas notre attention, non plus que la quarte, intervalle mixte, qui, toutes les trois, existent dans le cri, comme d'ailleurs dans toutes sortes de bruits de la nature où elles se rencontrent trop com-

(1) Maurice Emmanuel. — *Pélléas et Mélisande* de Debussy.

Planche II

REALISATIONS HARMONIQUES DU CRI

QUELQUES FORMES D'ACCORDS DISSONANTS FONDAMENTAUX PARMI BEAUCOUP D'AUTRES QUE CES CRIS PEUVENT FORMER.



EXEMPLES D'HARMONISATION DES CRIS EN ACCORDS DISSONANTS OÙ SE RETROUVENT SOUVENT LES ACCORDS CI-DESSUS.

munément pour solliciter un intérêt particulier. Les tierces et les sixtes, consonances imparfaites, sont fréquentes, mais leurs variations tantôt en mineures, tantôt en majeures, impriment à la ligne modale une certaine instabilité.

Tous les autres intervalles sont dissonants et leur nombre est considérable. Le chromatisme du gémissement et de la souffrance ou du joyeux babillage du nourrisson, qui constitue un type classique, est réalisé essentiellement par des secondes mineures et aussi par des secondes majeures augmentées. Les septièmes, neuvièmes, etc., se retrouvent dans les cris de colère ou de douleur. (Ex. : a_2, b_9.)

Si l'on observe les intervalles que comportent chaque cri isolément ou qu'on en fait entendre simultanément les éléments sur un clavier, *on est frappé de la fréquence des dissonances.* La question ne se pose évidemment pas dans les groupes de deux sons où les intervalles sont dissonants par définition ou encore dans le chromatisme si habituel au gémissement. Les accords ainsi formés présentent généralement les caractéristiques de 7° ou de 9° avec des lacunes dans l'étagement des tierces constitutives (Ex. : a_2, a_{10}, f_2, f_5, etc.), et fréquemment à l'état de renversement (Ex. : o_3, q_2, s_1, etc.). On y trouve des accords de dominante (Ex. : q_1, q_3, s_4, etc.) ou autres, naturels ou artificiels, c'est-à-dire dans lesquels les tierces ne se présentent pas dans l'ordre donné par les harmoniques de la résonance, souvent ambigus du fait de l'élision de la tierce (Ex. : a_{10}, s_1, etc.). Leur mode, comme on le voit, n'est pas fixé, et, lorsqu'ils sont réduits à des tierces, quartes, quintes, ils restent susceptibles de relever de tonalités diverses, incertitude tonale qui exprime, d'après les musiciens modernes, le sentiment du complexe, de l'obscur, de l'inquiétant.

Considérés et analysés dans l'ensemble de la ligne mélodique que forme une série de cris, ces fragments

d'accords dissonants peuvent être reconstitués facilement, étant donné que la tonalité s'impose d'elle-même d'une façon fréquente. Ils permettent la modulation dans les tons voisins (Ex. : r_1, u_{10}, etc.). Ils l'exigent parfois, ainsi qu'on le reconnait si bien dans les essais d'harmonisation, sans qu'on puisse y entendre pour cela des ruptures de la tonalité, comme il en est dans le chromatisme qui, lui, appartient à tous les tons.

La structure de ces accords, leur légitimité sont susceptibles de donner lieu à discussion, car les notes formant dissonance peuvent être considérées comme des appoggiatures, des broderies ou des notes de passage (Ex. : c_2, d_7, d_8, f_6, l_3, l_5, etc.) dont on ne tient pas toujours compte dans la réalisation des basses chiffrées. Cependant ces ornements constituent des accords adventifs passagers, il est vrai, *mais spécifiquement dissonants* (même au cas de tentatives d'harmonisation consonante) (1).

C. **L'harmonisation**

Il n'est possible d'harmoniser le cri d'enfant qu'avec la dissonance, à part certains cas où, précisément, le cri semble exprimer non plus la passion, les mouvements violents de la sensibilité, mais les phases de repos, d'accalmie. Il est curieux que cette constatation qui ne saurait être interprétée, nous tenons à le dire expressément, comme une concordance avec une loi générale, puisqu'il y a de nombreuses exceptions, vienne à l'appui des idées de Schopenhauer sur la signification de la consonance et de la dissonance.

Les exemples ci-dessus montrent combien les cris, les gémissements infantiles qui sont traités ici comme des chants donnés, réclament l'accompagnement dissonant c'est-à-dire à l'aide d'accords formés avec les éléments constitutifs du cri lui-même.

---

(1) Bien qu'on puisse réaliser, d'une façon artificielle, des harmonies purement consonantes avec ces ornements, comme dans l'exemple W (planche II).

IV

L'HARMONIE DISSONANTE ET L'EXPRESSION DES ÉTATS PASSIONNELS

Mélodie, orchestration forment un tout dans la musique. Mais la mélodie, qui peut s'écouter seule sans l'harmonie, est à l'ensemble symphonique ce que le dessin linéaire est à la peinture, tandis que l'harmonie correspond, semble-t-il, au relief sur une image en noir. Un dessin complet n'est donc jamais un simple trait linéaire comme les illustrations murales des cavernes préhistoriques. Il doit, pour ne pas rester un simple schéma, montrer des parties éclairées et d'autres ombrées. Il est vrai que le simple dessin, par un jeu automatique de l'esprit, est inconsciemment perçu avec le relief. Il en est de même en musique où la ligne mélodique se complète ou s'entend avec le soubassement harmonique qui lui convient.

Au coloris du dessin ombré, réalisé par l'adjonction de couleurs (pastel, peinture, etc.), correspond, dans l'œuvre musicale, l'instrumentation qui est complète comme dans une pièce symphonique, ou partielle, c'est-à-dire avec quelques instruments seulement, comme dans les duo, trio, quatuor, etc., et auxquels peuvent répondre

les dessins partiellement colorés (sanguines, images en plusieurs couleurs, etc.), tandis que les gravures en noir représenteraient des compositions pour le clavier ou pour la harpe, ou des réductions d'orchestre. Quant aux tableaux que le peintre a éclairés d'une lumière particulière en un point quelconque de son sujet, ainsi que, par exemple, l'a fait Henner, on peut les rapprocher des symphonies concertantes. Ces comparaisons font mieux ressortir la place qui revient aux divers éléments d'une production musicale, en particulier celle si essentielle de l'harmonie qui, nous le répétons, est à l'ombre ce que la mélodie est à la ligne du dessin.

Mais les adjonctions ombrales peuvent être sommaires ou assez fouillées pour accentuer l'impression du réel. Il en est de même pour les harmonies qui peuvent être simples ou complexes. Les premières constituent l'harmonie *consonante* propre à l'expression de l'affectivité immatérielle, dépourvue d'élément passionnel et qui s'adapte si bien à la prière chantée, à l'homophonie. Les secondes, qui sont *dissonantes*, traduisent d'une façon puissante les états passionnels, les sentiments purement humains, la sensualité. Ils conviennent plus à la musique profane.

Cependant, bien des musiciens, dès avant la Renaissance, avant même l'époque palestrinienne, se sont ingéniés à habiller d'harmonies dissonantes les paroles liturgiques. Des milliers de messes en musique, de puissants chef d'œuvres, sans compter un nombre considérable de motets, de psaumes, etc., ont été ainsi écrits. Mais les gardiens du culte se sont souvent montrés les adversaires de ces compositions, et depuis un tiers de siècle au moins, les ritualistes de l'Eglise catholique marquent de plus en plus des tendances à les éliminer comme ne correspondant pas aux conditions que requiert le chant religieux : c'est ainsi qu'un certain nombre de diocèses et la généralité des instituts monastiques les ont totalement

proscrites, sans doute parce que *la dissonance évoque mal la spiritualité.*

C'est vers la fin du Moyen âge, comme on le verra plus loin, que la musique, sortie de l'Eglise, utilise de plus en plus la dissonance, la consonance ne pouvant lui éviter la platitude, la monotonie, la lourdeur. L'entrée en scène de la dissonance marque une époque, celle de l'apparition ou plutôt du renouveau de la musique populaire qui se sépare du chant religieux, comme la peinture et la plastique abandonnent la stylisation, l'idéalisation des formes et des teintes, la violation des lois des proportions du corps humain en faveur d'un impressionnisme hautement spiritualisé (peintures de Grunewald, de Colmar, pour ne citer que quelques primitifs, statues de la Vierge de l'église de Montferrand, comme exemples locaux, entre tant d'autres) pour se rapprocher de la nature, en adoptant comme nouvel idéal le canon du type humain parfait selon le mode antique. La musique en évoluant elle aussi vers une manière d'expression plus réaliste, peindra le sentiment humain avec le matériel sonore qui l'exprime dans la nature et qui contient, ainsi que le démontre le chapitre précédent, les éléments fondamentaux de la dissonance. Le fait que l'harmonie n'a trouvé que de nos jours son emploi vient renforcer cette thèse d'un argument qui n'est pas sans intérêt.

Les musicologues s'accordent tous pour affirmer que l'harmonie en général et particulièrement l'harmonie dissonante est d'acquisition contemporaine et que ce n'est qu'après de longs siècles qu'elle finit par s'imposer. En réalité, nous ignorons tout de ce qui concerne l'harmonie d'autrefois. Les milliers de trompettes qui se faisaient entendre au Temple de Jérusalem jouaient peut-être à l'unisson. Les musiciens du théâtre grec, les choristes des strophes, antistrophes, épodes ne chantaient sans doute pas que sur une seule note du tétracorde, comme le faisaient probablement les aèdes des temps homériques.

Dans un travail déjà ancien (1), qui a d'ailleurs un autre objet, M. Gelma a cru pouvoir déceler, dans un passage de Lucrèce que l'harmonie était déjà un usage du temps du poète latin, par conséquent soixante ans avant J.-C. Dans une note qu'il a bien voulu nous communiquer, il admet qu'il ne s'agit là que d'une pure interprétation d'un texte obscur, susceptible d'être traduit de plusieurs façons. En effet, les vers en question 1406 et 1407 du 5e livre *De la nature des choses :* « conduire de *diverses manières* les voix et moduler des chants, et parcourir (les trous de) la flûte de ses lèvres (arrondies) en bec » peuvent vouloir signifier « utiliser des sons de *plusieurs manières* », combiner entre eux, de *plusieurs façons,* des chants, ce qui est faire de la polyphonie ; ou bien, poétiquement, savoir se servir de plusieurs tons en « conduisant la voix de *plusieurs manières,* soit en modulant le chant, soit en utilisant les trous du chalumeau », ce qui alors signifierait toute autre chose et ne viendrait pas à l'appui de l'hypothèse en question.

Bien qu'on ne puisse sérieusement établir un fait historique sur un mot de poète, un poète philosophe et savant, il est vrai, on garde le droit, en suivant très exactement ce texte, d'y lire qu'au temps de Lucrèce on savait diriger les chants sur des lignes mélodiques différentes. Et c'est peut-être en polyphonie que chantaient dans leurs processions autour de Rome les choristes mi-religieux mi-laïques qu'étaient les Arvales et les Saliens.

Mais lorsque la Nouvelle Religion eut imposé

De la foi des chrétiens les mystères terribles,

dans la partie orientale, puis occidentale de l'Empire romain, la musique, du moins celle qui nous reste de cette époque, cessa d'être profane pour devenir chrétienne

(1) E. Gelma. — La médecine vue par Lucrèce, *Strasbourg Médical,* 1925. Voici la citation dans son texte :

Ducere multimodis voces, et flectere cantus,
Et, super calamos, unco percurrere labro.

et s'enfermer, à partir du IVe siècle, dans la sévérité de l'hymnaire ambrosien et ensuite dans l'antiphonaire grégorien (*Antiphonarius-Cento*).

Vers le VIIIe siècle, elle fait de timides essais de laïcisation. C'est l'époque des « Mistères » qui excluent de l'Office le théâtre et l'installent devant le nartex, pendant qu'à l'intérieur de l'église des fêtes truculentes comme celle du « Deposuit et de l'Ane » enlèvent à la liturgie ce qu'elle a de religieux pour lui substituer, en ces jours de liesse, des réjouissances populacières. Le déchant, qui mélange tout d'abord des chansonnettes vulgaires au texte et à la musique sacrée, sans se soucier de la cacophonie des paroles et des mélodies, est un premier essai, d'abord maladroit, de polyphonie, qui finit par se perfectionner peu à peu. Au XIIIe siècle apparait pour la première fois un opéra-comique, *le Jeu de Robin et de Marion*, paroles et musique d'Adam de la Halle dit le Bossu d'Arras.

C'est dans le lointain VIIe siècle que l'on entend parler, pour la première fois depuis l'Antiquité, de « *concordance de plusieurs sons et de leur union simultanée* » (Isidore de Séville). Mais il semble bien que les premières réalisation de polyphonie datent du IXe siècle, si l'on en croit le livre du moine Hucbald, dont on sait l'importance pour l'histoire de l'harmonie.

Les tons grégoriens faisaient entendre deux sortes d'intervalles consonants, la quinte (de la tonique à la dominante pour la gamme authentique) et la quarte (de la tonique à la sous-dominante pour la plagale). De l'utilisation de ces intervalles en lignes parallèles sort la diaphonie à trois ou quatre voix par le doublement de l'octave. Bientôt venait s'ajouter l'invention anglaise du « chant jumelé », c'est-à-dire l'introduction de la tierce au-dessus de la ligne mélodique (origine du faux-bourdon) et de la tierce inférieure qui, reportée à une octave plus haut, réalise l'intervalle de sixte : l'*accord parfait*

se trouvait ainsi constitué avec son renversement de quarte et sixte.

La *dissonance* ne paraît pas avoir été acceptée sans difficulté. On sait que l'hexacorde de Gui d'Arezzo, au XI[e] siècle, ne faisait pas de place au « si » dont l'éviction est remplacée dans l'hymne fameux « Ut Queant » par deux notes qui, suivant Lavignac (1), le font entendre par un singulier hasard dans la cadence parfaite. Or ce « si » constitue justement avec « fa » l'*intervalle de triton*, un des renversements de l'accord dissonant de 7[e], rejeté avec horreur par les musiciens ecclésiastiques qui l'appelaient « chose diabolique, res diabolica ».

On attribue communément la répugnance de l'époque pour l'intervalle de triton, à l'inhabitude de l'oreille. Mais cette explication, qui conserve sa valeur, ne rend pas tout à fait compte de ce singulier péjoratif. Pourquoi, en effet, cette épithète de *diabolique*, c'est-à-dire de quelque chose d'odieux, de redoutable, de périlleux pour les âmes, en un temps où un qualificatif de cet ordre n'avait rien d'une plaisanterie et pouvait avoir, si elle concernait les personnes, de funestes conséquences ? Cette réprobation ne recouvre-t-elle pas autre chose qu'une inacceptation pour cause de dureté harmonique ? Jugeait-on, au XI[e] siècle, la dissonance incompatible avec la nature et l'objet des cantilènes religieuses qui ne doivent faire éprouver d'autres sentiments que ceux de la prière, et qui ne sauraient servir de prétexte au Tentateur pour s'immiscer dans les esprits et donner à ceux qui chantent l'Office de fâcheuses distractions ?

En somme, c'est au moment de la laïcisation de la musique et de son adaptation à une nouvelle esthétique en évolution, que la polyphonie a cessé d'être exclusive-

---

(1) Lavignac : La Musique et les Musiciens.

ment *consonante* pour adopter les procédés si puissants de la *dissonance* quand il s'est agi d'exposer l'intensité et la diversité des sentiments les plus intimes, ceux que suscite le jeu des passions.

Car l'homme, qui n'est pas un ange, « traîne avec lui », selon un mot de Huysmans, un corps en conflits incessants avec les contraintes et les prohibitions, conflits dont l'art antique et contemporain a fait la source majeure de son inspiration.

V

PSYCHOGENÈSE DE L'ETHOS MUSICAL

Il est possible que cette remarque au sujet de l'intervalle de triton n'ait que la valeur d'une interprétation risquée. Mais, dans l'obscurité où nous nous trouvons en tout ce qui concerne l'histoire de l'harmonie et surtout sa préhistoire, on doit se contenter des plus petits indices et des raisons d'ordre psychologique. Nous savons que la dissonance est entrée en usage vers 1600 et qu'elle s'est enrchie considérablement au cours du XVII[e] siècle pour arriver aux formules pour ainsi dire parfaites de l'art musical contemporain.

La dissonance exprime des états affectifs : lorsqu'un accord de 7°, par exemple, s'introduit dans un enchaînement consonant, il se dégage une sensation bien spéciale, audible de toute oreille musicale. C'est ce qui se produit, pour ne citer que deux cas assez typiques, dans les premières mesures de l'ouverture de *Tannhauser* ou des *Maîtres Chanteurs,* où la dissonance vient imprimer un brusque changement au sens de la phrase, où elle oppose un élément de douceur et de cordialité à la véhémence grandiloquente et quelque peu vulgaire d'une succession consonante. D'ailleurs, la musique de nos jours,

de plus en plus dissonante, n'emploie la consonance que par exception et, d'habitude, pour provoquer des contrastes (1).

Le mécanisme psychologique par lequel la sensibilité est mise en jeu par la dissonance, en dehors de tout accompagnement de paroles ou de mime, ne semble pas avoir trouvé, jusqu'ici, d'explication incontestable, malgré la somme considérable de recherches entreprises sur la nature et l'origine de l'ethos musical. Mais peut-être serons-nous aidés dans cette tâche en examinant pourquoi une simple succession de tons, dont le devenir échappe à un ordre prévisible, à tout déterminisme, détient un sens appréhensif, d'une pénétration si profonde, d'une finesse si exquise, d'une compréhension plus étendues même que le signe verbal. Elle ne confère pas seulement une impression agréable ou pénible comme ce le serait, par exemple, pour une odeur bonne ou mauvaise, mais elle institue, dès sa naissance, une pensée universellement intelligible. N'importe lequel est, en effet, capable d'entendre dans une mélodie autre chose qu'une série de bruits, ainsi qu'il en adviendrait dans le cas d'un clavier frappé sans discernement, au hasard des octaves. Un assentiment unanime se fait sur la 5e et la 7e symphonie de Beethoven et, d'une façon générale, sur les productions où le sens mélodique n'est pas perturbé par des rationalisations complexes. Plus la musique s'intellectualise, moins elle devient abordable aux oreilles mal préparées musicalement, moins elle est populaire. Car la bonne musique n'est pas obligatoirement inaccessible aux masses, et l'expérience de tous les jours montre que la qualification de populaire n'est pas synonyme de vulgarité. La pensée musicale doit en effet s'énoncer clairement, et les successions mélodiques et harmoniques

(1) *Cf. Pelléas et Mélisande* (Debusssy), acte III, page 139 de la partition piano et chant, mesure 8 où l'accord consonant résoud brutalement un accord de 7e en une ponctuation tragique.

qu'elle gouverne ne tirent guère de bénéfices de tant d'efforts pour obvier par de l'original à tout prix à la carence de l'inspiration. Lorsque le sens s'avère obscur ou que la musique s'écarte de celui qu'elle a fait entrevoir dès sa naissance, la controverse s'élève. C'est ainsi que doivent s'expliquer, d'une part, la faveur vis-à-vis de certaines productions et, d'autre part, la diversité des jugements à propos d'une même œuvre. Quant à cette opposition de la spontanéité mélodique à la rationalisation polyphonique, elle se retrouve chez les individus suivant leurs tendances plus intuitives ou plus intellectuelles, et une bonne part du désaccord entre musiciens doit s'expliquer par cette dissimilitude constitutive de l'oreille.

Seuls les sons et les lignes du dessin ont un pouvoir d'expression, ce qui n'est pas le cas des sensations olfactives, gustatives ou tactiles. Il est vrai que dans l'orgue gustatif de « Des Esseintes », du roman de Huysmans (1), les touches ne correspondent pas à des sons, mais à des boissons destinées à être recueillies au moment du placage d'un accord et à être absorbées en une espèce de « symphonie »... liquide. Il ne s'agit là, bien entendu, que d'une entreprise d'humoriste. La même incapacité s'avère avec l'emploi de parfums, bien que l'olfaction puisse, dans des cas très rares, ainsi que l'a montré le professeur Dumas, faire naître des systèmes associatifs, mais à extension limitée, à la façon de réflexes conditionnels. On en peut dire autant des impressions tactiles.

Ainsi les sons, lorsqu'ils s'ordonnent en des modalités qui échappent à la détermination, peuvent receler une signification. Ils réalisent de cette manière un moyen de communication, et détiennent un pouvoir d'expression tout comme le verbe. Mais, tandis que *la parole* enserre les représentations idéiques dans les contours

(1) J.-K. Huysman. — A. Rebours.

précis du signe, *la musique* n'expose pas de concepts, et, lorsqu'elle s'y essaye, elle n'y réussit que très incomplètement par des détours et encore, quand l'auditeur a préalablement été informé du titre. Elle s'avère incapable de traduire *tel ou tel sentiment,* joie, affliction, douleur, gaîté, bonheur, *mais le « sentiment »*, vidé de sa motivation. C'est *immédiatement* qu'elle suscite l'intérêt artistique, tandis que le langage verbal, pour y parvenir, doit, à l'aide de signes, éveiller des images et des images d'images, à moins d'insister, comme le prétendent les « symbolistes », sur les vertus sonores du mot, même au détriment de la clarté, de « musicaliser » en quelque sorte le parler, la valeur artistique de la production allant alors trop souvent de pair avec son obscurité.

En définitive, plus *le verbe* a tendance à s'imposer par ses propriétés sonores, moins il remplit sa mission, moins il reste compréhensible, et plus *la musique* s'écarte de sa voie en s'employant à signifier les images, les concepts de la pensée discursive, moins elle garde la possibilité d'atteindre son but et d'exposer ce que l'on attend d'elle.

Diverses sont, d'ailleurs, leur origine et leur mode de développement :

Le parler vient de l'ambiance, de la collectivité. Sans doute l'humain bénéficie-t-il de dispositions cérébrales particulières, d'aptitudes mécaniques, lésées ou détruites dans les aphasies, et qui n'appartiennent qu'à lui dans l'échelle zoologique. S'il se trouvait isolé de ses semblables dès sa naissance, il ne parlerait pas ; comme le sourd, il resterait muet et ne se servirait que de sons inarticulés. Il resterait incapable, sans l'entourage social, sans l'apprentissage, de fabriquer des mots, de les utiliser pour exprimer des idées. Sa situation serait celle de son congénère animal ou de certains oligophrènes.

Tandis que *le chant,* qui préexiste à la parole au

cours du développement ontogénique (car le cri, nous le savons déjà, est un chant), peut s'instituer sans l'éducation. Le débile profond, l'idiot, n'a que ce moyen de contact avec son entourage. Le docteur Guyon, médecin légiste de Clermont-Ferrand et ancien élève du Conservatoire national de musique à Paris, a entrepris, au hasard de ses études, à la Salpêtrière, la notation du chant chez les arriérés internés dans cet établissement, et il a constaté que les lignes mélodiques de leurs cris contenaient toujours des intervalles identiques, apparentés à notre mineur (1).

Les animaux se comportent comme l'humain à sa naissance, c'est-à-dire au moment où l'activité instinctive garde son primat : ils se servent, pour traduire leurs sensations, du cri qui est spécifique suivant l'espèce. Ainsi le cri est commun à l'animal et à l'homme qui n'est pas encore sorti de l'animalité. Plus tard, lorsque chez celui-ci, qui occupe la place la plus haute dans l'échelle phylogénique, s'installera, au long de son développement, l'intelligence qui peu à peu « donnera congé à l'instinct », à côté du chant qu'il maintiendra dans sa fonction et qu'il utilisera pour traduire les mouvements de sa conscience immédiate, il se saisira du verbe qu'il mettra à la disposition de sa pensée réfléchie en voie de progression, et qu'il emploiera à la signification des concepts. La vie instinctive gardera toujours sa « langue », l'homme criera toujours sa douleur, son angoisse, comme il le faisait au moment de son entrée dans l'existence. Mais, en même temps qu'il enrichira son parler, indispensable à la vie de relation, à l'exercice de son intelligence, à la *fabrication*, il « déshumanisera » le cri, il en poursuivra le redressement, afin de l'apparenter autant que possible à l'instrument de musique qu'il aura construit de ses mains. Toutefois, pas plus que la parole ne

(1) Communication orale que M. le docteur Guyon a bien voulu faire à M. E. Gelma.

saura traduire exactement la conscience immédiate, c'est-à-dire sans trahir dans les déformations imposées par l'intelligence ce que réellement elle veut dire, le chant, comme nous l'avons dit, ne pourra jamais concerner la pensée réfléchie, car son domaine est celui de la sensibilité, des activités instinctives, des obscurs états de conscience qui se meuvent dans les soubassements les plus profonds de la psychicité où se trouvent retenus les plus anciens enregistrements des souvenirs de la vie ontogénique, et peut-être même de sa préhistoire phylogénique.

On emploie souvent le terme de « *langage* » musical. Non seulement cette dénomination est inexacte, mais elle risque d'établir une confusion de nature entre le parler et le chant et, d'une façon plus générale, la musique. *Tout d'abord, celle-ci, nous le savons déjà, est incapable de refléter la pensée conceptuelle* comme le font les signes verbaux pourtant constitués avec des sons. Ensuite elle possède ce caractère « *d'unanimisme* » qui est le propre des impressions issues de cette psychicité obscure, si impénétrable à la conscience claire où n'arrivent que l'avertissement sous forme de sensations mal définies, de charges affectives attachées à des groupements associatifs, à des complexes auxquels il n'est moyen d'accéder que par des démarches indirectes, pour en déméler le sens. Cet *unanimisme*, phénomène de psychologie normale par lequel l'homme projette instinctivement chez les autres son propre sentiment est plus marquant, parce que plus étrange, dans les états psychopathologiques, où le malade se montre convaincu de la notoriété de ses troubles, même au cas où sa lucidité reste très vive, comme chez les obsédés phobiques qui gardent, malgré tous les essais de redressement, l'assurance que leurs appréhensions anxieuses d'un objet terrorisant, répugnant, ridicule, sont partagées par leur entourage. Et l'on sait à quelles profondeurs du sous-

sol de l'esprit il faut en rechercher les racines et les motivations. Le sentiment, que le compositeur ou l'exécutant perçoit en sons musicaux, est lui aussi « *unanime* » puisqu'il est ressenti comme unanimement partagé, bien que ces sons musicaux *n'implicitent* qu'une pensée originale à l'aide d'un procédé individuel qui n'a pas *la valeur explicite* du geste, du mot, du poème, du dessin.

Cette « langue » de la conscience immédiate se différencie d'une autre manière encore de celle de la pensée discursive *par ses plus grandes possibilités d'enregistrement et de conservation mnésiques.* Qui ne sait en effet que la mélodie se retient mieux que les paroles, qu'elle les évoque plus aisément, qu'elle les sauve même de l'oubli. On entrevoit là deux sortes de mémoires, l'une élective pour la succession musicale, l'autre plus générale pour le langage verbal, qui contractent entre elles des rapports particuliers, puisque les appels de l'une à l'autre se font à « sens unique », l'air évoquant la chanson, tandis que celle-ci n'appelle pas celui-là quand il est oublié. Ce qui tendrait à démontrer que le phénomène associatif, qui tient sa force attractive de l'affectivité, dirige ses potentialités sur ceux des éléments mnésiques qui se rapportent le plus directement à des états affectifs ou à leur figuration, comme le sont les souvenirs musicaux. D'ailleurs l'affectif reste d'ordinaire mieux accroché au souvenir que le représentatif. La meilleure indication en est fournie par ce malaise éprouvé d'ordinaire lorsqu'un événement oublié laisse à sa place, dans le souvenir, une persistante inquiétude qui incite à en retrouver l'explication : la mémoire n'a pas gardé d'autre trace du fait que le sentiment qu'il a suscité, mais elle maintient dans la conscience l'état affectif, tandis que sa motivation en a disparu ou s'évoque péniblement.

Cette prédominance de la mémoire du sentiment sur celle de la pensée conceptuelle s'explique par ce primat

de la vie instinctive dont le reflet est la conscience immédiate.

La « langue » du sentiment qu'est la musique et plus spécialement la mélodie porte spécifiquement la marque de son origine et de sa nature. *Elle n'exprime pas, comme on l'a vu, le concept* qui concerne les objets limités dans l'espace et qui est du domaine de l'intelligence dont le propre est de découper et d'opposer et dont le champ est le nombre et l'espace. *Le sentiment ne se meut pas dans la spatialité ;* on ne lui attribue de l'étendue que par abus de langage, car les épithètes de grand ou de petit, de profond ou de superficiel, etc., qui lui sont couramment décernées, ne peuvent sous-entendre que des intensités. La succession mélodique qui exprime le sentiment s'institue dans la *durée,* et c'est par une fausse aperception qu'elle nous apparaît dans les espaces des mesures. Cette matière à confusion a retenu depuis longtemps l'intérêt des philosophes.

Lorsqu'on écoute une mélodie ou qu'on en fait la lecture, on perçoit bien une succession de notes, mais celles-ci se fondent les unes dans les autres, *et leur ensemble ne fait qu'un* « comme un être vivant dont les parties se compénètrent par leur solidarité ». *La mélodie est une succession de changements qualitatifs* dont les éléments, que rien ne sépare, se pénètrent sans contour précis les uns dans les autres. G. Brelet (1), qui, avec raison, rapproche la succession mélodique de la durée bergsonnienne, insiste sur l'individualité des mouvements et du repos, celui-ci étant représenté par la tonique et la cadence, et l'autre par les autres degrés, qu'une continuité fluide, qu'une succession fond dans un même devenir. La meilleure indication que la *durée n'est pas cette longueur* qu'aperçoit inévitablement celui qui se place hors du moi, est que l'augmentation de la valeur d'une note ne change pas le sens de la mélodie, et qu'on

(1) *Journal de psychologie normale et pathologique*, 40-41, 1-3.

reconnaît celle-ci, comme on indentifie, par exemple, l'ouverture de *Tannhauser* lorsqu'elle est irrévérencieusement jouée en jazz, bien que l'allure rythmique en soit particulièrement perturbée. Cependant, l'observateur, qui se situe hors de son moi, juxtapose, même malgré lui, les sons de manière à les apercevoir non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre. En introduisant ainsi, comme le fait remarquer Bergson, le temps dans l'espace, il conçoit involontairement cette durée dans l'étendue d'une ligne dont les parties se touchent sans se pénétrer, comme *la durée en soi,* sur le cadran d'une montre, est aperçue sur les immobilités successives des secondes. La mélodie, ainsi vue du dehors, apparait autrement qu'elle n'est dans le moi qui la vit, elle est aperçue, en simultanéités d'avant et d'après, et non en succession.

On compte bien les mesures, la valeur des notes est mesurable comme l'espace du cadran horaire. Si on les aperçoit d'un coup, on ne pense pas à des immobilités, à des présents qui se suivent, mais à « tant » de mesures dont chacune possède son individualité. Et comme l'attention à chaque mesure exclut la notion de la précédente, on opère la juxtaposition de deux images dans la simultanéité d'un présent.

Pourtant la durée réelle de la succession mélodique est intimement vécue dans une unité non fragmentée dont chaque partie d'une multiplicité indistincte représente un tout. Car l'ensemble des mesures ne produit pas des effets, mais « un seul effet » ; les mesures n'ont d'intérêt que par leur ensemble qui est une qualité, et non par des ensembles qui seraient des quantités, de *sorte que ce qui s'impose à l'esprit, c'est la « qualité des quantités »* (Bergson). Mais l'expérience ne les compte pas dans la durée infrangible où rien ne se mesure, mais dans des simultanéités ; car si, dans le moi, il y a interpénétration continue des états de conscience représentés par la succession mélodique, le métronome fait entendre

une discontinuité de battements, puisque chaque position ne laisse rien subsister de ce qui la précède. Ainsi, tandis que le moi vit la mélodie dans la *durée*, hors du moi les battements se succèdent dans *l'intemporalité* puisqu'ils ne marquent chacun qu'une immobilité, « *un éternel présent* » *et non un devenir*. Cependant le moi les entend quand même dans *la durée*, mais dans *une durée* qui lui est conférée par le moi, à cause des souvenirs, imprimés dans la conscience, de leurs indéfinies juxtapositions l'un sur l'autre, malgré leur distinction, en même temps que leur alignement ; tandis que le moi se donne au même titre l'illusion, dans la mélodie, de mouvements successifs correspondant chacun à un des battements à cause de l'habitude prise de les apercevoir séparément ensemble.

C'est ainsi que la mélodie, qui est *durée pure*, comme la conscience qu'elle exprime, est appréhendée par l'intelligence comme une suite de simultanéités marquées par les barres de mesure. Cette *intemporalité* toute particulière, qui constituerait, si l'on peut dire, un pont entre l'espace et le temps, apparaît évidente dans le thème polyphonique dont les limites interceptent l'élan mélodique et surtout dans l'architecture harmonique.

La *consonance*, qui se justifie par les harmoniques audibles n'apporte aucun élément nouveau à la mélodie dont elle ne réalise en somme que l'écho. Le chant grégorien qui la supporte sans ennui et auquel elle confère la majesté qui lui est propice, la sous-entend lorsqu'elle lui substitue l'homophonie des masses chorales traditionnelles.

La *dissonance*, à laquelle nous arrivons maintenant, est toute autre, bien qu'il soit de mode de n'y voir qu'une consonance dégradée, une utilisation d'harmoniques inaccessibles à l'oreille nue, une consonance en somme, mais moins plate que l'autre, destinée à instaurer dans le mouvement mélodique plus de sou-

plesse, plus de légèreté, plus de variétés. Pour quelques-uns, les deux formes harmoniques se confondent en des points qu'il est difficile de délimiter.

Entre elles il y a pourtant une disparité de nature sur laquelle Schopenhauer n'a pas manqué d'insister, puisqu'il attribue à la dissonance un pouvoir d'expression de la douleur, tandis que la consonance serait le « langage » de l'euphorie et de l'apaisement, bien qu'il paraisse quelque peu téméraire d'attribuer à la musique des possibilités aussi précises, car la mélodie du cri, par exemple, ne spécifie ni la douleur, ni le plaisir. Toutefois, dans les notations consignées plus haut, on a pu relever la dissonance dans les intervalles que fournissent les cris de souffrance, de l'agitation, tandis qu'au contraire la consonance semble apparaître dans l'expression du calme et du contentement.

La dissonance a pour propriété d'accentuer, d'invigorer le sens de la mélodie ; elle reflète les sensations très obscures parfois qui accompagnent l'émotion. Riche d'un intense pouvoir descriptif de la sensibilité, elle explicite des phénomènes de conscience souvent insaisissables directement. C'est pourquoi tant de dessins mélodiques de la plus vulgaire platitude revêtent, de par la dissonance, une distinction inattendue. Mais elle est pure forme. Elle n'est pas libre. Elle a ses lois. A la spontanéité créatrice de la mélodie elle oppose son déterminisme. Tandis que la mélodie, qui est en soi *durée pure*, est directement exprimée par la conscience immédiate, l'harmonie est purement *rationnelle* et, de ce fait, *intemporelle* dans la mesure où les divers sons qui la composent sont parfaitement individualisés : *elle est faite de présents construits par des simultanéités.*

Elle est un produit, non de la spontanéité, mais de l'intelligence, et les possibilités de ses combinaisons, de ses adaptations se multiplient avec les perfectionnements de la technique qui créent, de plus en plus, d'inédites ren-

contres de sons, aussi inconnues de la nature que les corps nouveaux de la chimie organique inexistants dans le monde, et que l'ingéniosité des savants combine à l'infini sur le papier puis au laboratoire.

Ainsi, tandis que la mélodie est un produit naturel, l'harmonie dissonante, pour les raisons invoquées plus haut, est une adjonction artificielle dont le pouvoir d'accoutumance doit être bien puissant pour que les musiciens ne conçoivent plus de musique sans elle et voient une énigme (1) dans le fait qu'elle a pu demeurer inconnue de leurs confrères de l'Antiquité et surtout de dix siècles de musique médiévale...

Mais, pour la découvrir, il a bien fallu s'inspirer de quelque chose, en trouver les sources dans des amalgames inusités de sons, et de valeur assez expressive pour solliciter l'attention des précurseurs de la polyphonie. Or ces sources ne seraient-elles pas les dissonances engendrées dans les gémissements, les cris humains qui traduisent *en intervalles non consonants* la douleur ou la joie, c'est-à-dire la sensibilité ?

Il est loisible d'attribuer à d'heureux hasards les trouvailles des premiers harmonistes après l'abandon de la diaphonie et la découverte des intervalles consonants entendus normalement dans les harmoniques. Mais, tandis que celles-ci existent, comme nous venons de le dire, dans la nature, *la dissonance ne se trouve organisée nulle part ailleurs que dans ces lignes mélodiques du chant spontané qui est le cri*, tout au moins d'une façon accessible à l'oreille. Car les précurseurs de l'harmonie moderne n'avaient pas à leur disposition les appareillages de la physique acoustique qui la détectent. *Ils n'ont pu que l'inventer de toutes pièces, ce qui n'apparaît pas bien vraisemblable, ou en puiser les éléments dans les*

(1) K. Weissmann. — La musique d'Eglise, page 8. Traduction Landormy, Paris, P. Delaplane.

réminiscences du cri et, particulièrement, dans celui qui a fait l'objet de nos recherches et que la vie quotidienne offre à l'écoute avec tant de profusion.

*
* *

Ainsi la mélodie est innée. Elle puise des origines plus lointaines encore que le parler qui a besoin d'un apprentissage, qui existe en-dehors de l'individu lui-même, qui se développe dans un groupe social, et dont les sources se perdent dans l'histoire la plus reculée de l'humanité. Le chant qui se dégage, comme il a été dit plus haut, du cri, est commun à l'animal et à l'homme. Il se présente aux premiers âges de la vie avec des traits analogues chez les enfants de tous les pays et de tous les temps. Les éléments de sa substance demeurent aussi impénétrables à notre investigation que les signes verbaux des langues mères. Sans doute, comme pour le parler, l'expérience l'enrichit de traits se rapportant à des situations, à des états d'âme unanimement ressentis par les humains, dans lesquels se retrouvent non seulement le chromatisme des pleurs, mais les dessins de toutes les inflexions interrogatives, exclamatives, etc., des imitations de bruits (pluie, vent, tonnerre, etc.). Ainsi s'élève dans chacun une manière de chant tout d'abord simple, puis de plus en plus complexe suivant les acquisitions au long des âges, et qui a été tardivement perfectionné par l'isochronie des mesures en imitation des rythmicités organiques.

L'harmonie dissonante est, contrairement au chant, une acquisition également tardive, dont le matériel originaire est aussi le cri qui expose avec tant de véhémence les mouvements de la sensibilité. *Ainsi chant et dissonance, mélodie et harmonie puisent une communauté d'origine ;* mais, tandis que la première est le linéament

de la pensée musicale, la seconde s'emploie à en développer la signification, à en exprimer toute la force, à en éclairer toute les finesses de détail. Elle y parvient en utilisant justement la substance même du cri, à cause précisément de sa nature et de sa destination. C'est ce qu'a confirmé l'harmonisation du cri d'enfant avec les dissonances dont il contient, comme on l'a vu plus haut, les éléments.

CONCLUSIONS

1° Ce travail a pour objet une contribution à l'étude, si souvent entreprise par les philosophes et les neurologues, de ce que l'on appelle improprement le « langage » musical. La musique est-elle un mode d'expression de la pensée comme la parole, ou un art dont les formules conventionnelles n'ont pas par elles-mêmes de signification ?

2° Il semble que le chant s'oppose à la parole en ce que celle-ci, qui est non pas innée mais apprise, exprime des représentations mentales concrètes ou abstraites et, par l'intermédiaire de leurs signes verbaux, des états affectifs ; tandis que le chant qui, lui, est inné et commun à l'homme et à l'animal, qui reste le seul moyen d'extériorisation de l'enfant et de l'individu privé de parole, traduit des états affectifs directement appréhendés par la conscience.

Le chant est un « langage » instinctuel. Fait de simples vocalises, à l'aube de la vie, destinées à exposer les états affectifs élémentaires, il se diversifie au fur et à mesure de l'évolution de l'individu. Sa succession mélodique est le reflet des impressions obscures émanées du jeu des pulsions instinctives. Elle porte en elle quelques-unes des propriétés de la vie mentale instinctive dont :

a) L'incapacité d'expression de la pensée discurcursive ;

b) La force particulière de fixation dans le souvenir et d'évocation associative ;

c) L'unanimisme avec la conscience collective ;

d) La temporalité, en soi durée pure, mais appréhendée en durée homogène par la pensée réfléchie.

3° L'harmonie, qui, elle, est intemporelle, « ratio-

nalise » la mélodie. D'invention relativement récente, elle tire ses origines des lois physiques des harmoniques, tout au moins dans la consonance. La dissonance, d'emploi plus tardif encore, n'a pas sa source dans les harmoniques directement audibles, mais dans des rencontres de tonalités qui signifient par associations d'images des états affectifs, et qui sont du domaine de l'expérience (cris de plaisir ou de douleur, gémissements, plaintes).

4° C'est ce que démontre l'examen des traits obtenus par la notation des cris et gémissements d'enfant en bas âge, d'une accessibilité plus aisée que ceux de l'adulte.

En effet :

1° Leurs successions mélodiques, qui se retrouvent dans la musique, la justifient ;

2° Ils contiennent les intervalles dissonants reflets des états affectifs qu'explicitent ces cris.

Il n'est donc pas téméraire de voir dans le gémissement humain et particulièrement dans celui de l'enfant l'origine et le sens de la dissonance.

Le Président de Thèse :
P. ROHMER.

Clermont-Ferrand, le 19 novembre 1941.

Vu :
Le Doyen de la Faculté de Médecine de Strasbourg :
André FORSTER.

Clermont-Ferrand, le 20 novembre 1941.

Vu et permis d'imprimer :
Pour le Recteur de l'Académie de Strasbourg :
A. DANJON
Vice-Président du Conseil de l'Université.

BIBLIOGRAPHIE

1. Bergson. — Matière et Mémoire. — La Pensée et le Mouvant.

2. Brelet (G.). — La Musique, architecture temporelle. — *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 1940-1941.

3. Brissaud. — L'Aphasie d'intonation (1).

4. Combarieu (J.). — La Musique, ses lois, son évolution. — Paris, Flammarion.

5. Colling (A.). — Musique et Spiritualité, « Présences », Plon, Paris.

6. Dejerine. — Sémiologie du système nerveux, article Aphasie.

7. Dupré et Nathan. — Le langage musical. — Paris 1909.

8. Marie Jaell. — La Musique et la Psycholophysiologie. — Paris, Alcan, 1906.

9. Lalo (Ch.). — L'Art de la vie. — Paris, Vrin, 1939.

10. Lavignac. — La Musique et les Musiciens. — Paris.

11. Stoffels. — La réaction de colère chez le nouveau-né. — *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 1940-1941.

12. Urban (G.). — Le tombeau d'Aristoxène. — *Essai sur la Musique*. Paris, Doin, 1914.

13. Widor (Ch.). — Initiations musicales. — Paris, Hachette.

14. L'Ethos musical. — Un article dans le *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* de 1923-1926 (1).

(1) Je m'excuse de fournir une indication aussi incomplète et aussi imprécise, la faute en est aux difficultés actuelles d'accès à la Bibliothèque de Strasbourg.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos. — Médecine et musique, musique et esthétique 7

I. Généralités et exposé de la question 21

II. Le gémissement et le cri de souffrance 26

III. Etude du cri enregistré sur la portée musicale 32

IV. L'harmonie dissonante et l'expression des états passionnels 42

V. Psychogenèse de l'ethos musical 49

Conclusions 63

Bibliographie 65

Planche I. Ligne mélodique du cri 35

Planche II. Réalisations harmoniques du cri 39